Universale

Aldo Menichetti

Prima lezione di metrica

Sommario

Premessa

1. Primo esercizio di prosodia elementare

2. Secondo esercizio di prosodia elementare

3. Dieresi e sineresi

4. La dieresi d’eccezione

5. Sinalefe e dialefe

6. Varietà ritmiche dell’endecasillabo

7. Endecasillabi con accenti anomali. La promozione ritmica

8. Metrica e accenti tonici: diastole e sistole

9. La rima

10. Forme metriche

- Il sonetto
- La canzone
- a) La sestina
- b) La canzone (o ode) pindarica
- Il discordo
- La ballata
- Il serventese caudato
- Il madrigale
- La frottola
- I metri liberi

Premessa

Non del solito manualetto si tratta, bensì, come del resto avverte il titolo, di una «Prima lezione», cioè di un rapido, sommario colpo d'occhio gettato su un territorio non solo vastissimo – idealmente corrispondente a metà dell'intera produzione letteraria italiana – ma anche assai mutevole nel tempo. La *versificazione* infatti – che propriamente è l'arte di costruire versi e forme metriche – non è rimasta immutabile nel tempo: già prima di conoscere, al passaggio fra Otto e Novecento, la radicale svolta della metrica libera (cap. 10) si è modificata incessantemente, beninteso tentando anche percorsi destinati a rapido declino.

Dato questo stato di fatto, sarebbe illusorio pretendere d'illustrare in poche pagine tutti i suoi aspetti: dovremo limitarci a quelli fondamentali, senza tuttavia occultarne altri un po' meno elementari, in qualche caso problematici o passibili di più soluzioni. Perché è senz'altro vero che l'approccio del metricista presenta il vantaggio di essere 'tecnico', in larga misura sottratto a quelle valutazioni che dipendono dal giudizio e dalla sensibilità individuali; tuttavia anche la *metrica* – lo studio della versificazione nel suo complesso – incertezze e difficoltà ne presenta parecchie, né tutto si risolve con l'applicazione di poche formulette quasi matematiche; talvolta la soluzione non è immediata, né sempre univoca: si pensi in particolare, specie nel verso più difficile, l'endecasillabo, alla localizzazione di certi accenti ritmici, in particolare di quelli detti 'secondari' o (come preferisco chiamarli io) 'opzionali'. Anche per questo l'esemplificazione privilegerà largamente quel «carmen» ('verso') che Dante qualifica come «superbius», 'più splendido' (*De vulgari eloquentia* II V 3). A ciò si aggiunga che la trattazione implica qualche inevitabile sconfinamento nel delicato territorio della filologia testuale, o ecdotica: qua e là può quindi interessare anche lettori non alle prime armi.

S’intende che lo studio della metrica, come quello di qualsiasi disciplina, richiede sia un discreto impegno iniziale, sia la frequentazione il più possibile estesa e vigile di testi in versi; garantisco però che, una volta superato lo stadio un po’ noioso e pedantesco dell’iniziazione, può anche riuscire appassionante oltre che certamente fruttuoso: «poetarum lectione maiore suavitate afficitur qui versuum rationem habet quam qui ea caret», ‘chi sa la metrica prova diletto a leggere versi più di chi non la sa’ (Battista Guarini).

Nel corso della mia lunga esperienza d’insegnamento, ma anche in seguito, mi sono reso conto con qualche iniziale sorpresa che la zona più ardua da affrontare da parte di studenti e giovani studiosi (talvolta, a dire il vero, anche non più giovanissimi, magari impegnati in edizioni critiche) è quella della *prosodia*: computo sillabico e accenti del verso, o *ritmo* – termine ampiamente polisemico che qui sarà sempre assunto in senso metrico. Il settore relativo richiede fra l’altro qualche nozione di linguistica e anche, in certe zone (come quella della *dieresi*, capp. 3 e 4), di linguistica storica: per questo lo tratterò con relativa ampiezza. Negli altri settori le difficoltà sono minori, anche perché quello della *rima* (sua definizione, nomenclatura delle sue varietà, ecc.: cap. 9) e quello delle *forme metriche* (canzone, ballata, madrigale e così via: cap. 10) sono adeguatamente trattati in numerosi manuali (nonché in alcuni studi specialistici)[1]: la mia esposizione potrà dunque essere più sommaria.

Questa maggiore difficoltà della prosodia dipende da più fattori, il primo dei quali è che oggi nella scuola – complice anche certa pedagogia – si fanno mandare a memoria troppo poche poesie, o nessuna; ed è raro che, quando si fanno leggere versi ad alta voce, l’insegnante prenda la briga di correggere gli errori prosodici degli allievi – una dieresi non eseguita, un accento ritmico mal posto che trasforma in prosa un verso, e così via –: col risultato che la percezione e la memorizzazione del ritmo non vengono sufficientemente esercitate. Del resto la scuola non prevede a nessun livello (poco anche nelle università) lo studio specifico di come è fatto un verso, una riflessione almeno elementare sul suo funzionamento; anche i commenti di peraltro egregie edizioni non indulgono quasi mai a osservazioni sui fatti prosodici, dandoli per scontati anche in situazioni non del tutto ovvie. Non c’è insomma da meravigliarsi se quella che in realtà è una carenza di studio e di pratica viene di solito giustificata con una

presunta ‘mancanza di orecchio’: l’orecchio, come in musica, dipenderà anche da una dote innata, ma non c’è dubbio che si possa e si debba educare.

Fatto sta che mi capita piuttosto spesso di trovar citati fra virgolette – non solo nelle tesi, ma in lavori a stampa anche specialistici, addirittura in qualche edizione critica – versi sbagliati, storpiati dal punto di vista prosodico, per lo più resi *ipermetri* (troppo lunghi) da vocali improvvidamente aggiunte a completare qualche parola apocopata (che so?, un *vedere* in luogo del corretto *veder*): con quel procedimento che, certo, era corrente presso i copisti del Medioevo e oltre, ma che oggi dà solo fastidio. Sarà che la poesia contemporanea rifugge dai troncamenti, sentiti come arcaismi, così come rifugge sempre più da troncamenti ed elisioni l’italiano colto. In molti casi, certo, si tratterà di malaugurati refusi addebitabili al proto (o, oggi, al correttore automatico); ma non è neanche infrequente imbattersi in dieresi certe e non riconosciute, o all’inverso (e peggio) in dieresi inammissibili e date per buone quando magari basterebbe ricorrere a una *dialefe* (cfr. cap. 5: negli esempi sarà sempre indicata col ‘cuneo’: ˇ) o a qualche altro modesto accorgimento: e qui il tipografo – o il correttore automatico – non c’entra più. Per tali ragioni questa «Prima lezione» insiste tanto sulla prosodia dei versi tradizionali, partendo dai suoi aspetti più elementari, e privilegia il nostro verso più complesso e frequente, l’endecasillabo, dando perfino qualche indicazione pratica circa la sua *esecuzione*, il modo di leggerlo.

Benché non si possa pretendere di digerire tutto subito (per un principiante il cibo ammannito è piuttosto abbondante e denso), sconsiglio di saltare a piè pari in prima lettura le parti in corpo minore: il loro scopo è quello non solo di fornire chiarimenti e complementi sul passo che precede, ma anche di trasmettere nozioni comunque utili, specie quando poi non è stato possibile trattarle *in extenso*.

Si noterà che rifuggo dallo snocciolare ‘definizioni’, che per essere tali – cioè davvero rigorose e onnicomprensive – richiederebbero una quantità di precisazioni qui inopportune: conto, in questo primo approccio, sull’evidenza degli esempi e sull’intuizione del lettore. Anche per la presenza di tante variabili, oltre che per la propria programmatica sinteticità, la «lezione» si trova a dover ricorrere di frequente a

formulazioni restrittive e cautelative come ‘spesso’, ‘di solito’, ‘per lo più’ e simili.

Sarà infine appena il caso di avvertire che «concentrare l’attenzione su un aspetto compositivo di un’opera è legittimo soltanto nella coscienza della contestualità di un tale aspetto con la totalità dell’espressione»[2]; in altri termini, per illuminare a dovere un testo letterario dovremmo usare sempre più riflettori: noi invece ci serviremo solo di quello metrico. Certo, i dati forniti dall’analisi metrica sono in genere ‘neutrali’, privi di un ‘significato’ in sé: la scelta, per esempio, di una determinata forma o l’adozione di un certo schema metrico non hanno un ‘significato’ precisabile una volta per tutte; allo stesso modo il particolare profilo ritmico di un endecasillabo può dar l’impressione di produrre un effetto lento, grave, mesto, mentre un altro, pur avendo gli accenti nelle stesse sedi, può risultare veloce, arioso, gaio: molto dipende dal contesto, dalla distribuzione delle pause, dalla lunghezza delle parole, dal loro significato, da quella che Giorgio Orelli ha felicemente chiamato «la qualità del senso»[3]: starà dunque all’intelligenza, alla sensibilità e alla cultura del lettore scoprire di volta in volta, recuperando «la totalità dell’espressione», i luoghi in cui questa disponibilità o polivalenza del metro viene smentita, resa dal poeta significante.

Avvertenza. I versi citati dei poeti più noti provengono – quando manchi, perché ritenuto inessenziale, il rinvio preciso – da edizioni serie, correnti e facilmente reperibili; è ovvio che vi ho sovrapposto io, per facilitare il compito dei neòfiti, la ‘segnaletica’ prosodica: i segni ˆ per la sinalefe, ˇ per la dialefe, e qualche altro spiegato di volta in volta.

I versi di testi e autori meno frequentati, che per la maggior parte sono duecenteschi, li ho estratti per comodità dei lettori – anche quando ne esistano edizioni più recenti – dai *Poeti del Duecento* (*PdD*), a cura di G. Contini, 2 voll., Ricciardi, Milano-Napoli 1960: sarà facile ritrovarli – chi volesse – tramite l’*Indice alfabetico degli autori e dei testi anonimi* e l’*Indice dei capoversi* del secondo volume. Per i testi non presenti nei *PdD*, le citazioni da testi di Chiaro Davanzati sono contrassegnate dalla numerazione dell’edizione da me procurata (Commissione per i testi di lingua, Bologna 1965; poi in forma antologica, *Canzoni e sonetti*, Einaudi, Torino 2004); stesso procedimento per quelle da Monte Andrea, le cui *Rime* sono state edite da F.F. Minetti (Accademia della Crusca, Firenze 1979), e per quelle da Bonagiunta da Lucca, contenute nel suo *corpus* da me curato (Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2012).

[1] Mi limito a citare i tre libri che ritengo fondamentali: per le questioni prosodiche e la rima, Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Editrice Antenore, Padova 1993 (ora distribuito dalla Salerno Editrice di Roma), d’ora in poi *Metr. it.*; per l’analisi delle forme metriche, Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 2011[5]; per la storia della metrica secolo dopo secolo, Francesco Bausi e Mario Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*,

Le Lettere, Firenze 1993. Gli ultimi due danno conto in bibliografia degli studi specialistici sulle forme metriche.

[2] Riproduco con ritocchi una formulazione d'Ignazio Baldelli, voce *Terzina*, in *Enciclopedia dantesca*, 5 voll. e Appendice, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1970-1978, vol. V (1976), p. 589.

[3] Giorgio Orelli, *La qualità del senso. Dante, Ariosto, Leopardi*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2012.

1. Primo esercizio di prosodia elementare

Per prendere confidenza con la terminologia metrica e coi principali fatti *prosodici* – relativi cioè al *computo sillabico* e a quegli *accenti* del verso che più ne determinano il ritmo – la via più spiccia e proficua è partire dall'esame di un paio di testi. Propongo di anatomizzare minutamente, come se si trattasse di un qualsiasi *corpus vile*, questo ben noto, straordinario sonetto del *Canzoniere* di Petrarca (*Rerum vulgarium fragmenta*, d'ora in poi *RVF*, 189):

Passa la nave mia colma d'oblio
per aspro mare,ˆa mezza notteˆil verno,
enfra Scillaˆet Caribdi;ˆet al governo
siede 'l signore,ˆanzi 'l nimico mio. 4
A ciascun remoˆun penser prontoˆet rio
che la tempestaˆe 'l fin par ch'abbiˆa scherno;
la vela rompeˆun vento humidoˆeterno
di sospir', di speranzeˆet di desio. 8

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
bagnaˆet rallenta le già stanche sarte,
che son d'error con ignorantiaˆattorto. 11
Celansiˆi duo mei dolciˆusati segni;
morta fra l'ondeˆè la ragion et l'arte,
tal ch'incominicioˆa desperar del porto. 14

Perché Petrarca anziché, mettiamo, Dante? Non tanto, genericamente, per la sua importanza letteraria e per l'imitazione di cui è stato oggetto (la lirica italiana – ma dovrei dire europea – è tutta attraversata dalla 'linea Petrarca'), quanto per un paio di ragioni più specifiche. Intanto, Petrarca è stato per secoli preso a sommo esempio di perfezione versificatoria: i suoi

versi danno un’impressione complessiva di fluidità e di regolarità, come se ubbidissero a costanti ritmosillabiche assai precise, definite una volta per tutte; Dante invece, specie quello della *Commedia*, non rifugge da scarti prosodici anche violenti: in lui l’uniformità è spesso efficacemente contrastata dall’urgenza espressiva.

Seconda, più importante ragione proprio in ambito prosodico, il testo di Petrarca è sicuro fin nei minimi particolari, garantito dalla sua sostanziale autografia; i versi di Dante, giunti a noi solo tramite copie altrui, sono invece – nella forma in cui oggi li leggiamo – il risultato di un’operazione filologica restitutiva, orientata e condizionata da quanto ci trasmettono i numerosi testimoni manoscritti, spesso imprecisi, discordanti fra loro e non esenti né da inesattezze né da errori anche gravi: tanto è vero che fra le varie edizioni moderne non mancano le divergenze, che molto spesso incidono proprio sul tessuto ritmosillabico.

La prosodia è sensibile anche a certi minuti fatti grafico-fonetici che sono irrilevanti per la sostanza del testo (e che perciò non sono di solito nemmeno registrati nell’apparato di varianti delle edizioni critiche), ma che possono incidere sulla struttura ritmosillabica del verso. Per un copista medievale è in genere indifferente scrivere, per esempio, «et anzi» o «e anzi», oppure anche, con la comunissima ‘nota tironiana’, «*7* anzi»; ora, dal nostro punto di vista, la prima scrizione è inequivocabilmente trisillabica; la seconda può essere, con *dialefe* «e ˇ anzi», ancora trisillabica, ma bisillabica con *sinalefe* «eˆanzi» (cfr. cap. 5); nel caso poi della nota tironiana spetterà al filologo che cura l’edizione decidere: se il verso richiede due sillabe non potrà che optare per la soluzione sinalefica; ma se ne richiede tre, starà a lui scegliere (e non sempre gli sarà facile) se trascrivere «et anzi» / «ed anzi» oppure, con dialefe, «eˇanzi».

È quasi inutile dire che, prima di procedere a qualsiasi analisi metrica, bisogna sempre aver capito il significato almeno superficiale del testo. Da questo punto di vista il nostro sonetto, evidentemente metaforico, è nell’insieme piuttosto limpido; i pochi dubbi residui, di natura grammaticale, sono ininfluenti (o meglio, poco influenti) sulla prosodia: al v. 7 si dovrà intendere ‘un vento umido e ininterrotto rompe, squarcia [oppure: urta, strapazza?] la vela’, o invece ‘la vela interrompe, contrasta, si oppone al flusso del vento’? Al v. 11, ‘le quali [sàrtie; ma alcuni commentatori: ‘i quali sdegni’ di 9] sono fatte di errore attorcigliato con ignoranza’, oppure ‘io che sono attorcigliato, mentre io sono tutto un intrico di errore e ignoranza’?

Tutti sanno che, nella sua forma più comune, il sonetto comprende 14 versi *endecasillabi*. Le rime, il cui *timbro* è qui *-io -erno*, poi *-egni -arte -orto*, hanno *funzione strutturante*, cioè ordinano e raggruppano i versi in un'*ottava*, suddivisibile in due *quartine* simmetriche a rime *incrociate* *ABBA ABBA* – a loro volta scomponibili ciascuna in *distici* a rime *invertite*, speculari al centro, *AB BA* –, seguita da una *sestina* su tre rime composta di due *terzine*, che qui sono a rime *replicate* (o *ripetute*) *CDE CDE*. Dunque, complessivamente, lo *schema metrico* è *ABBA*, *ABBA*; *CDE CDE.*

Può darsi che la rima *ABBA* si chiami «incrociata» perché nei manoscritti antichi due endecasillabi venivano molto spesso scritti l'uno di seguito all'altro su una stessa riga: *AB* nella prima riga, *BA* nella seconda; con questa disposizione una linea ideale che colleghi il primo con l'altro *A* viene a incrociare quella che unisce fra loro i due *B*.

La disposizione a rime incrociate nelle quartine, rispetto a quella originaria che vi prevedeva sempre e solo rime *alternate* (come nel sonetto che qui segue), è un'innovazione dello Stilnovo. L'effetto metrico più rilevante di tale innovazione è che così si ottengono tre rime *baciate* consecutive: *(A)BB***A** ***A****BB(A)*.

Per evidenziare le partizioni ho staccato l'ottava dalla sestina e rientrato l'inizio di quartine e terzine (si tenga presente che segnali con analoga funzione sono già presenti in molti canzonieri medievali e anche in quello di Petrarca); per la stessa ragione ho anche numerato i versi non meccanicamente di 5 in 5, come si fa di solito per comodità tipografica, ma secondo la quadripartizione – due quartine più due terzine – della forma-sonetto. È sempre opportuno, *anche con altre forme metriche*, tener conto di queste partizioni per vedere se il poeta ha fatto corrispondere ad esse altrettante unità logico-sintattiche e tematiche, o se invece le ha ignorate, distribuendo il materiale verbale con maggior libertà rispetto ad esse; la punteggiatura (che in genere, nei testi molto antichi e in parte anche in Petrarca, viene introdotta dal filologo responsabile dell'edizione) può dare una prima indicazione in tal senso. Qui la corrispondenza risulta totale, con la prima quartina compattata dalla sintassi («Passa... Enfra Scilla e C.») e con la seconda distribuita invece su due distici, vv. 5-6 + 7-8; segue lo stacco con la sestina, frequentissimo nei sonetti, una sorta di *diesis* (cfr. cap. 10, quando si descriverà la canzone), a sua volta bipartita, metricamente e sintatticamente.

Negli *schemi metrici* (rimico-sillabici) gli endecasillabi si contrassegnano di solito semplicemente con maiuscole, i settenari con minuscole; per altri tipi di verso, meno frequenti nell'insieme della nostra poesia, si suole aggiungere un'indicazione numerica: per gli ottonari *a***8** o *a*^{8} (o anche *a8*), e così via. Nei componimenti *isometrici* oppure in gruppi di versi della stessa misura contenuti entro testi complessivamente *eterometrici* (che cioè fanno susseguirsi più tipi di verso, come per esempio il mobilissimo ditirambo *Bacco in Toscana* di Francesco Redi, che è componimento diffusamente eterometrico o meglio *polimetrico*, vedi *infra*, p. 94) può risultare più funzionale anteporre, anziché far seguire, l'indicazione numerica: 14 *AAAA BBBB CCCC*... indicherà un susseguirsi di quartine monorime di *alessandrini* (o *settenari doppi*); 8 *a b 'c a b 'c* indicherà una sestina di versi tutti ottonari con gli ultimi due tronchi (li ho fatti precedere dall'apostrofo).

Le *rimalmezzo*, ancora assai frequenti nel Due-Trecento, poi sempre meno (nei testi sono per lo più segnalate con una lineetta o con una spaziatura), si pongono fra parentesi tonde. I primi due versi della più famosa e complessa canzone di Guido Cavalcanti (*PdD*), «Donna me prega, – per ch'eo voglio dire / D'un accidente, – che sovente –ˆè fero», danno dunque: *(a***5***)B* (endecasillabo con rimalmezzo quinaria) per l'incipit; *(c***5***)(c***4***)D* (endecasillabo con due rimalmezzo, la prima quinaria,

la seconda quaternaria o quadri- o tetrasillaba) per il v. 2 – dove si noti che la -*e* di *sovente* e il seguente *è* valgono per una sola sillaba, occupano cioè insieme, per *sinalefe*, la 9ª sede.

Per indicare le partizioni previste da alcune forme, o anche per evidenziare eventuali parallelismi interni agli schemi di sistemi metrici complessi, può essere utile ricorrere a spazi e/o segni di punteggiatura – dove, si badi, il punto indicherà una partizione metrica strutturalmente meno importante della virgola e del punto e virgola. Anticipando quanto vedremo nel cap. 10, la canzone «Gente noiosa e villana» di Guittone (*PdD*) ha le strofe che, se si applica alla lettera la terminologia dantesca, risultano bipartite in ‘fronte’ (*abba*) e ‘sirma’ (*CcddEffggE*), anziché presentare la comune tripartizione (due ‘piedi’ più ‘sirma’) o la quadripartizione (due ‘piedi’ più due ‘volte’): ebbene, mediante il punto si può suggerire una possibile ‘normalizzazione’ dello schema o, comunque, evidenziare certe simmetrie interne: *ab.ba*; *CcddE.ffggE.*

La denominazione dei varî tipi di verso (*imparisillabi*: endecasillabo, novenario, settenario, quinario, trisillabo; *parisillabi*: decasillabo, ottonario, senario, quaternario o quadrisillabo, bisillabo) si fonda sulla loro varietà più comune, che nella poesia italiana è di gran lunga quella *piana*. La sede eponima, quella cioè che dà nome al verso, non è l’ultima tonica (indicata qui in neretto) ma quella atona successiva: il nostro

Pas|sa| la| na|ve| mia| col|ma| d’o|**bli**|o

è un endecasillabo piano perché termina con una parola piana e contiene undici sillabe o, più esattamente, occupa undici *sedi*. Si riconducono come denominazione alla variante piana sia i versi *sdruccioli*, es.

O|ra| ce’n| por|ta| l’un| de’| du|ri| m**a**r|gi|ni

(*Inf.* 15 1), che è ancora un endecasillabo, benché le sue sillabe materiali siano dodici (se è utile – come negli schemi metrici di testi lirici sei-ottocenteschi –, si può indicare la sua sdrucciola con *A’*, dove l’apice figura la sillaba ‘in più’ rispetto al tipo piano); sia quelli *tronchi*:

se| to|sco| sè,| ben |sai| o|mai| chi| f**u**

(*Inf.* 32 66), che è un endecasillabo tronco, pur contando solo dieci sillabe (si può contraddistinguerlo con un apice anteposto *’A*, che suggerisce che l’undicesima sede è vuota).

A dire il vero sarebbe più razionale e meno equivoco che i versi prendessero nome dall’ultima sede accentata, che è stabile, mentre quella successiva può non essere ultima – nei versi sdruccioli – oppure mancare – in quelli tronchi –; e infatti nella poesia francese e occitanica (o occitana o, meno precisamente ma più comunemente, provenzale) un verso con l’ultimo accento in 10ª si chiama non **hendéca-*, ma *décasyllabe*. È tuttavia indicativo di come fin dalle origini ragionassero gl’Italiani il fatto che Dante, dopo aver citato nel *De vulgari eloquentia* il *décasyllabe* iniziale di una canzone del trovatore Giraldo de Bornelh «Araˆausirèz encabalìtz cantàrs» (‘Ora udrete canti perfetti’), osservi

capziosamente che questo verso «può sembrare un decasillabo, ma in verità è un endecasillabo: infatti le due consonanti terminali non appartengono alla sillaba precedente, e benché non abbiano una propria vocale tuttavia non perdono il valore sillabico» (II V 4, trad. Mengaldo): insomma, secondo Dante, è come se invece di *cantàrs* si avesse qualcosa come **cantàres*, cioè una parola piana.

La nostra poesia conosce anche rari versi bisdruccioli. Arrigo Boito, lo ‘scapigliato’ librettista di Verdi, nel 1884, in occasione di una festa alla Scala di Milano, si divertì a comporne di ancor più prolungati, materialmente di quindici/sedici sillabe, in una *Quartina gelata* di endecasillabi a rima *baciata* (*AABB*): «Sì crudoˆèˆil g*e*lo che le rime sdr**u**cciolanosene / Tremando,ˆeˆin fondoˆal v*e*rso rincant**u**cciolanosene; / Le gocciole d’inchi*o*stro stalatt**i**tificanomisi / Sotto la p*e*nna,ˆovero stalagm**i**tificanomisi»; anche questi sono endecasillabi, bizzarri certo ma prosodicamente ineccepibili, perché l’ultimo accento vi occupa la 10ª sede (e perché – aggiungo subito, ma vedremo meglio fra poco – gli altri accenti interni preponderanti, che ho contraddistinto col corsivo, colpiscono le sedi previste, cioè nell’ordine la 4ª nel primo, la 6ª nel secondo e nel terzo, e di nuovo la 4ª nell’ultimo).

Se sottoponiamo a *scansione* i versi del nostro sonetto petrarchesco come abbiamo fatto con quelli citati qui sopra usando come separatore la barra verticale (un po’ come si scandiscono i versi quantitativi, latini o greci, quando si vuole identificarne, in base alla lunghezza o brevità delle sillabe, i varî ‘piedi’ che li costituiscono: dattilo, giambo, anapesto, ecc.), si constata facilmente che i versi italiani abbondano di *sinalefi* (sono state e saranno indicate convenzionalmente con la *hyphèn*: ˆ, termine greco che indicava unione e che in inglese designa il ‘trattino congiuntivo’ delle parole composte); spessissimo, cioè, la vocale finale di una parola si fonde con la vocale iniziale della parola seguente. Si badi bene che ‘si fonde’ non equivale a ‘si elide’: le due vocali seguitano ad essere articolate entrambe quando si legge, ma dalla scansione risulta che valgono per una sillaba, che insomma coabitano in una sola sede sillabica.

Constatiamo che non presentano questa figura metrica solo i vv. 1 e 9; in tutti gli altri, se si vuole che l’ultimo accento colpisca la 10ª sillaba, occorre far intervenire una o più sinalefi: nel v. 2 c’è sinalefe fra *mare* e *a* e fra *notte* e *il*; nel v. 3, fra *Scilla* ed *et* (beninteso da leggere sempre, dinanzi a consonante, *e*, non *et*!) e fra *Caribdi* ed *et* (da leggere invece, dinanzi a vocale, come sta scritto, *et*, o meglio *ed*); al v. 4, fra *signore* e *anzi*, e così via. Nel v. 7 le sinalefi sono tre:

la| ve|la| rom|peˆun| ven|toˆhu|mi|doˆe|ter|no

(l’*h*-, latineggiante, è ovviamente muta). Nel secondo verso del Cavalcanti citato a p. 7 abbiamo già visto che c’è sinalefe tra *sovente* ed *è*; in quelli di

Boito – ma è comunissimo – la sinalefe lega nella stessa sede sillabica non due, ma tre parole: «Sì| cru|doˆèˆil| ge|lo» e «Tre|man|do,ˆeˆin| fon|do».

Se ne deduce che la nozione di sillaba linguistica non coincide sempre con quella di *sillaba metrica*: in senso metrico costituisce sillaba ciò che occupa nel verso una sola sede.

La sinalefe non va quindi confusa con l'elisione (*d'oblio*, v. 1: si avrebbe sinalefe se Petrarca avesse scritto *di*), con il troncamento (*sospir'*, v. 8: qui l'apostrofo è stato introdotto dall'editore moderno per indicare convenzionalmente che si tratta di un plurale) o con l'aferesi (*'l* per *il*, due volte nel v. 4; se Petrarca avesse scritto *il* si avrebbero due sinalefi). Queste tre sono figure linguistiche, mentre la sinalefe è una *figura metrica* (significa 'co-unzione', suggerisce lubrificazione e scorrimento), cioè un fenomeno d'ordine mentale, non fonetico, che non comporta nessuna soppressione. Si legga dunque come sta scritto, senza temere che ciò allunghi il verso: non certo, per esempio, al v. 2 **mar a*, in 13 **ond'è*, o in 14 **incominci' a*. Questo, s'intende, come regola generale, perché, specie nei manoscritti del Quattro-Cinquecento e anche nelle relative edizioni moderne, s'incontrano scrizioni sovrabbondanti del tipo «lo homo», due sillabe metriche, da leggere evidentemente «l'omo».

La sinalefe non richiede nemmeno un'accelerazione nella lettura; anzi, se il senso e la sintassi della frase, talvolta l'espressività, suggeriscono di effettuare una pausa o una leggera sospensione fra le parole interessate, questa va effettuata senza timore, nel modo che si ritiene linguisticamente più naturale e opportuno. La punteggiatura stessa (che nei testi antichi per lo più manca e che è stata aggiunta o almeno adattata all'uso di oggi da chi ha curato l'edizione) potrà dare qualche indicazione: al v. 3, il punto e virgola mostra che dopo *Caribdi*, benché segua sinalefe, si può indugiare un poco; al v. 5 è la sintassi a consigliare una breve sospensione dopo *remo*, per far sentire che si sottintende «sta», o meglio «siede» di 4. Insomma, una cosa è la lettura (l'*esecuzione*), che ha le sue regole, un'altra la scansione, che ci permette di constatare che due o più vocali si stringono nella stessa sede: la scansione è un'operazione puramente meccanica, di controllo computistico 'sulla punta delle dita' del numero delle sillabe.

Sarebbe straziante – notava Mario Fubini – sentir leggere con elisioni lo straordinario incipit leopardiano

Dolce e chiara è la notte e senza vento,

verso sereno e contemplativo, che richiede da parte del lettore e dell'eventuale ascoltatore il lento assaporamento di ogni parola; trasformarlo in *«Dolc'e chiar'è la nott'e senza vento» sarebbe un delitto di lesa poesia. Il principiante è autorizzato a procedere così solo in sede di scansione, se cioè si propone di contare le sillabe, di localizzare le sinalefi e di vedere in quali sedi vanno a cadere gli accenti ritmici; ma chi possiede un'ancorché minima esperienza di poesia e quindi ha già incamerato nella memoria il *modello* ritmosillabico di un determinato tipo di verso, in questo caso dell'endecasillabo, riporta automaticamente a questo modello mentale 'vuoto', astratto, ogni endecasillabo reale che legge: non percepisce più le sue *sillabe reali* (linguistiche), ma quelle che richiede il *modello* sillabico-ritmico, vuoto di parole, che gli fa costantemente da guida.

Un ben noto (e di non facile esecuzione) caso-limite di sinalefi cumulate è il petrarchesco

fior, frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi

(*RVF* 303 5), che a prima vista sembra ampiamente sovrabbondante (16 sillabe!), ma che, fatte tutte le sinalefi, risulta essere un endecasillabo regolare. Il Bembo, nelle *Prose della volgar lingua* (II XVII), lo leggeva con un susseguirsi di apocopi («fior, frond’, erb’, ombr’» e così via) – cioè come ho or ora consigliato di fare solo in prima istanza a chi vuole scandirlo –; ma è meglio eseguirlo come l’ha scritto Petrarca e quindi con le sue fittissime sinalefi:

fior,| fron|di,ˆher|be,ˆ**o**m|bre,ˆan|tri,ˆ**o**n|de,ˆau|re| so|a|vi.

Questo verso, oltre che di parole e sillabe, è saturato di accenti, uno per ogni parola e tutti, di per sé, ugualmente rilevanti; ma il riferimento al modello, cioè agli altri endecasillabi (non solo di Petrarca), lascia supporre che l’andamento complessivo sia giambico (che cioè gli accenti ritmici siano in 2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª) e che gli accenti dominanti siano, come di solito, in 4ª (*om-*) e/o in 6ª (*on-*), che proprio per questo ho messo in neretto.

Un’altra importante particolarità della nostra poesia si rileva dal confronto sillabico del *mia* dell’incipit col *mio* in rima del v. 4. In entrambi i casi, poiché il possessivo è posposto al suo sostantivo, si tratta della forma tonica (rispetto alla forma invece atona, proclitica, che si avrebbe in «la-mia-nàve», «il-mio-nimìco»). La particolarità riguarda il fatto che, mentre *mio* in chiusa di 4 funziona regolarmente da parola piana, *mi-o*, e dunque occupa due sedi – la 10ª tonica e l’eponima 11ª –, il *mia* dell’incipit funge invece da monosillabo, come prova la scansione:

Pas|sa| la| na|ve| mia| col|ma| d’o|bli|o.

Lo stesso avviene con *duo* e *mei* del v. 12, anch’essi linguisticamente bisillabi, che però, essendo interni al verso, occupano ciascuno una sola sede versale, la 4ª e la 5ª:

Ce|lan|siˆi| duo| mei| dol|ciˆu|sa|ti| se|gni.

Anche questo fenomeno non è universale: in francese e in occitanico, cioè nelle tradizioni poetiche che più hanno influito fin dalle origini su quella italiana, un *nesso bivocalico* finale analogo ai nostri, detto *discendente* (vocale tonica seguita immediatamente dalla vocale finale della parola), è bisillabico quale che sia la sua posizione, a fine verso come al suo interno.

È preferibile parlare di ‘nessi bivocalici’ piuttosto che di ‘dittonghi’, come spesso si fa: a rigore il dittongo è il risultato monosillabico, linguisticamente e metricamente indivisibile, di una dittongazione, come in *tieni* da *tĕnes*.

Più in generale si osserva che i nessi bivocalici atoni finali risultano anch’essi monosillabici: *neb|bia* in 9 e, in concomitanza con la sinalefe, *ignoran|tia* in 11:

che| son| d’er|ror| con| i|gno|ran|tiaˆat|tor|to

(si legga *ignoranzia*; segue sinalefe). Ovviamente non vanno presi in considerazione né *Pioggia* (v. 9) né *incomincio* (v. 14), dove l’*i* della sillaba finale è muta, puramente ortografica.

Abbiamo visto che l’endecasillabo è, per definizione, il verso che ha l’ultimo accento in 10[a] sede. Basta questo a definire il suo normale profilo ritmico? Anche una frase come «Mi sono servito del pennarello» presenta tale caratteristica, eppure non suona come un vero endecasillabo, cioè come un endecasillabo *canonico*. La risposta si ottiene esaminando dal punto di vista accentativo i versi del nostro campione.

Uso volutamente *accentativo*, assente da quasi tutti i vocabolari, e non *accentuativo*, come dicono e scrivono anche molti metricisti: *accentare* non è sinonimo di *accentuare*. E già che ci siamo, uso anche *strofe* (sing. e plur.), ma beninteso si può dire e scrivere *strofa*, *strofi*.

Marchiamo le sedi colpite dall’accento tonico di ogni parola che non sia decisamente proclitica – tenendo quindi conto anche di quelle (*mezza* v. 2, *enfra* v. 3, *già* v. 10, *mei* v. 12) sulla cui tonicità si può esitare – e incolonniamo il risultato numerico (con ¦ indico fin d’ora le *cesure*, alle quali verremo subito):

P**a**ssa la n**a**ve m**i**a ¦ c**o**lma d’obl**i**o		1.**4**.**6**.7.10
per **a**spro m**a**re, ¦ˆa m**e**zza n**o**tteˆil v**e**rno,		2.**4**.**6**.8.10
enfra Sc**i**llaˆet Car**i**bdi; ¦ˆet al gov**e**rno		1.3.**6**.10
si**e**de ’l sign**o**re, ¦ˆ**a**nzi ’l nim**i**co m**i**o.	4	1.**4**.5.8.10
A ciasc**u**n r**e**mo ¦ˆun pens**e**r pr**o**ntoˆet r**i**o		3.**4**.7.8.10
che la temp**e**staˆe ’l f**i**n ¦ p**a**r ch’**a**bbiˆa sch**e**rno;		**4**.**6**.7.8.10
la v**e**la r**o**mpe ¦ˆun v**e**ntoˆh**u**midoˆet**e**rno		2.**4**.**6**.7.10
di sosp**i**r’, di sper**a**nze ¦ˆet di des**i**o.	8	3.**6**.10
Pi**o**ggia di lagrim**a**r, ¦ n**e**bbia di sd**e**gni		1.**6**.7.10
b**a**gnaˆet rall**e**nta ¦ le gi**à** st**a**nche s**a**rte,		1.**4**.7.8.10
che s**o**n d’err**o**r ¦ con ignor**a**ntiaˆatt**o**rto.	11	2.**4**.8.10
C**e**lansiˆi d**u**o m**e**i d**o**lci ¦ˆus**a**ti s**e**gni;		1.**4**.5.6.8.10
m**o**rta fra l’**o**nde ¦ˆ**è** la ragi**o**n et l’**a**rte,		1.**4**.5.8.10
t**a**l ch’incom**i**ncio ¦ˆa desper**a**r del p**o**rto.	14	1.**4**.8.10

Emergono con particolare evidenza due fatti: 1. a parte la coppia finale, vv. 13-14, di andamento molto simile, in tutti gli altri versi gli accenti

(eccetto quello di 10ª) occupano sedi diverse; proprio in questa flessibilità risiede la bellezza dell’endecasillabo e la ricchezza delle sue possibilità ritmico-espressive; 2. in tutti i versi risultano sempre colpite dall’accento metrico (o *ictus*) la 4ª o la 6ª sede, oppure entrambe: il che non avviene nella frasetta da cui siamo partiti, dove sia *ser-* (in 4ª) sia *-to* (in 6ª) di *servito* sono atone. Questa evenienza, cioè la presenza di accento in 4ª o/e 6ª sede, si applica alla straripante maggioranza degli endecasillabi italiani. Per fissare nella memoria queste due importantissime sedi, basta ricordare l’inizio della *Commedia* (o *Comedìa*, come quasi certamente pronunciava Dante, cfr. *infra*, p. 81, con un’accentazione alla greca che sopravvive ancora in Machiavelli): «Nel mezzo del camm**i**n di nostra vita» ha l’accento centrale in 6ª, «mi ritrov**ai** per una selva oscura» in 4ª, «che nel pensi**e**r rinn**o**va la paura» in 4ª e 6ª.

Maggioranza, anche se nettissima, non vuol dire totalità: è bene avvertire subito che nella nostra poesia compaiono, sebbene rari, anche endecasillabi privi di ictus in 4ª o/e 6ª (cfr. cap. 6), per esempio di 2ª-8ª, che non urtano (o urtano appena, ma più che altro per la loro bassa frequenza) la sensibilità ritmica del lettore, come «con l’**a**nima che sen gir**à** sì trista» (Dante, *Rime*, «Lo doloroso amor», v. 25: *girà* ‘andrà’). Il fatto è che l’endecasillabo tende ad avere accenti nelle sedi pari, 2ª 4ª 6ª 8ª e 10ª, ha cioè un andamento tendenziale *giambico* (*tatà*), come nettamente nel dantesco «di qua, di là, di giù, di su le mena» (*Inf.* 5 43: *le* si riferisce alle anime dei lussuriosi) e un po’ anche il v. 2 di Petrarca, se si sottolineasse (ma non è il caso di farlo) l’accento di *mezza*.

Beninteso, ciò non esclude affatto, fermi restando i punti di appoggio dominanti in 4ª o/e 6ª, che si possano avere accenti anche in alcune delle sedi dispari, 1ª 3ª 5ª 7ª o 9ª: nel sonetto petrarchesco sono particolarmente evidenti gli attacchi *trocaici* (*tàta*) dei vv. 1, 3 (ma poco intenso), 4, 9, 10, 12, 13 e (come in 3) 14 (vedi anche *infra*, p. 19, il fenomeno dell’*accento ribattuto*).

L’endecasillabo, verso lungo, presenta di solito – non sempre – una *cesura* (altra figura metrica che vale ‘taglio, incisione’) all’incirca centrale: la cesura di 4ª cade alla fine della parola che ha l’accento in 4ª sede («siede ’l sign**o**re, ¦ˆanzi ’l nimico mio» è un endecasillabo tradizionalmente detto *a minori* perché la sezione breve vi precede quella più lunga); quella di 6ª incide il verso quando finisce la parola che è colpita dall’ictus di 6ª («di sospir’, di sper**a**nze ¦ˆet di desio»: endecasillabo *a maiori*). Se, come spesso qui, sono toniche sia la 4ª sia la 6ª, è logico situare la cesura dove meglio si accorda col senso e con la sintassi («Passa la n**a**ve m**i**a ¦ colma d’oblio», non certo dopo *nave*; «che la temp**e**staˆe ’l f**i**n ¦ par ch’abbiˆa scherno», piuttosto che dopo il primo sostantivo; «Celansiˆi d**u**o mei d**o**lci ¦ˆusati s**e**gni», anziché dopo «i duo»); ma non mancano casi in cui è difficile

decidere se prevalga l’ictus di 4ª o quello di 6ª: «la vela r**o**mpe ¦ˆun ventoˆhumidoˆeterno», che è la soluzione forse più ovvia, o «la vela rompeˆun v**e**nto ¦ˆhumidoˆeterno», che dà evidenza ai due attributi?

Alla nozione di cesura si ricorre solo per i versi lunghi, come appunto l’endecasillabo (talvolta anche per alcune varietà di ‘verso lungo’ novecentesco, che del resto può averne anche più d’una), ma soprattutto per i versi *doppi* o *accoppiati* e per quelli *composti*.

Come esempio della prima categoria si possono prendere gli *alessandrini*, o settenari doppi (es. «La rosaˇorgoiosa ¦ sì parlaˆimprimamente»: Bonvesin da la Riva, *PdD*, li aggruppa in quartine su una o due rime, 7+7 *AAAA* oppure *AABB*), detti poi ‘martelliani’ per l’uso fattone agli inizi del Settecento dal bolognese Pier Jacopo Martello nelle sue tragedie; oppure i quinari doppi ottocenteschi di Giovanni Pascoli, «suono cheˆuguale, ¦ che blando cade», o quelli settecenteschi di Paolo Rolli, che hanno il primo quinario sdrucciolo, «Cui donoˆil l**e**pido ¦ nuovo libretto», perché intendono riprodurre l’andamento del falècio greco-latino (quello citato e altri che seguono sono anzi traduzione o adattamento di Catullo: «Cui dono l**e**pidum ¦ novum libellum») e che non si presentano isolati, ma in serie omogenee molto cadenzate (se compaiono isolati, non sono che una delle varianti ritmiche più rare dell’endecasillabo, es. «Così, volg**e**ndosiˆa la nota sua», *Par.* 7 4; ne ha un certo numero il *Fiore*, come «po’ che·lla p**e**cora no’l conoscesse», 97 7).

I versi composti sono invece costituiti da emistichi di misura fra loro diseguale, per esempio un settenario più un novenario, usati in particolare nella metrica ‘barbara’ di Carducci: «Surge nel chiaroˆinverno ¦ la fosca turrita Bologna», che è l’inizio di una delle *Odi barbare* e che intende riprodurre l’andamento dell’esametro dattilico latino.

Benché la cesura si trovi spesso definita come una ‘pausa’, si tratta di una nozione che, come la sinalefe, riguarda la scansione dei versi e non la loro esecuzione, il modo di leggerli: di per sé – se cioè il senso, la sintassi o l’espressività non lo suggeriscono o impongono – non va eseguito nessuno stacco particolare nel punto in cui cade; nel v. 2, per esempio, «per aspro m**a**re, ¦ˆa mezza notteˆil verno», l’eventuale lieve sospensione che si può effettuare dopo *mare* (come suggerito dalla virgola) non dipende dalla presenza della cesura, bensì da come è distribuita la materia verbale: prima il ‘dove’, poi il ‘quando’; e così negli altri versi. Ma nel v. 7 (la cui cesura del resto, come abbiamo visto, è incerto dove si debba situare) non ci si deve sentir obbligati a evidenziarla con una breve pausa o con un cambiamento d’intonazione; e nel v. 10 la cesura c’è ma non si sente, non occorre cioè sottolinearla nella lettura.

La determinazione della presenza della cesura e della sede che occupa, pur non influenzando di per sé l’esecuzione, può dare utili indicazioni metrico-stilistiche. Nel nostro sonetto è evidente che quasi tutti i versi tendono a distribuirsi in due *emistichi* (dal greco, ‘mezzi versi’) separati appunto dalla

cesura; il tono grave e l’andamento bipartito producono, almeno fino al v. 11, un effetto di lenta, penosa oscillazione. Si rileva anche un certo parallelismo fra prima e seconda quartina: cesura di 6ª nel v. 1, di 4ª nel v. 2, ancora di 6ª nel v. 3, e ancora di 4ª nel v. 4; se nella seconda quartina si suppone che la cesura del v. 7 sia di 4ª, si ottiene una distribuzione esattamente invertita: precede la cesura di 4ª (v. 5), segue quella di 6ª (v. 6), poi ancora di 4ª (v. 7) e ancora di 6ª (v. 8). Il parallelismo è poi certo fra le due terzine: la prima ha cesure di 6ª, 4ª e ancora 4ª, e così la seconda.

I versi che stiamo analizzando permettono di constatare che cesura e sinalefe convivono molto spesso nella stessa sede, vedi i vv. 2, 3, 4, 5, 7 (che lo si consideri *a minori* o *a maiori*), 8, 12, 13 e 14. Tale compresenza è frequente non solo in Petrarca ma in molta poesia italiana.

Un’altra osservazione prosodica suggerita dal nostro primo campione è che due sedi contigue sono qua e là, e spesso in cesura, occupate da sillabe entrambe decisamente toniche: la 6ª e la 7ª nei vv. 1 (*mia* ¦ *colma*), 6 (*fin* ¦ *par*), 7 (*ventoˆhu-*) e 9 (*-ar* ¦ *neb-*); la 4ª e la 5ª nel v. 4 (*-ore,* ¦ˆ*anzi*); la 7ª e l’8ª nel v. 5 (*-er pron-*). Si tratta del fenomeno, assai frequente, del *contraccento*, o *accento ribattuto*, ora più, ora meno energico. Nell’*Inno ai patriarchi* di Leopardi è assai intenso quello di 6ª-7ª del v. 7: «al misero mortal, nascereˆal pianto» (tronca + sdrucciola); ma non è raro che l’urto degli accenti vada a coincidere, smorzandosi, con una sinalefe, come nel v. 2: «voi dell’umana proleˆincliti padri».

Di solito non si ricorre a questo termine quando uno degli accenti contigui è debole, indebolito – soprattutto in parole brevi, di una o due sillabe – dalla posizione che la parola occupa nella frase: non si qualificherebbe di ribattuto l’accento di «le già stanche sarte» del v. 10, dove il *già* è di fatto proclitico (non inganni l’accento grafico), né quello di «i duo mei dolci» del v. 12, dove *duo* e più chiaramente *mei* diventano proclitici, appoggiandosi entrambi a *dolci*.

2. Secondo esercizio di prosodia elementare

Passiamo ad uno dei più noti sonetti foscoliani, *Alla Sera*:

Forse perchè della fatal quïete
Tu sei l’immagoˆa me sì cara vieni
O Sera!ˆE quando ti corteggian liete
Le nubiˆestiveˆeˆi zeffiri sereni, 4
E quando dal nevosoˆaereˆinquïete
Tenebreˆe lungheˆall’universo meni
Sempre scendiˆinvocata,ˆe le secrete
Vie del mio cor soavemente tieni. 8

Vagar mi fai co’ miei pensier su l’orme
Che vannoˆal nullaˆeterno;ˆeˆintanto fugge
Questo reo tempo,ˆe van con lui le torme 11
Delle cureˆonde mecoˆegli si strugge;
E mentreˆio guardo la tua pace, dorme
Quello spirto guerrier ch’entro mi rugge. 14

Si notano alcune particolarità grafiche di modesta entità: la maiuscola di *Sera*; quelle a inizio dei versi, come invalso in Francia ancor più largamente che in Italia; il *perché* scritto con l’accento grave, come allora era costume (e oggi malcostume, specie di certi quotidiani); la punteggiatura leggera: si attenderebbe una virgola dopo *immago* (v. 2), e anche dopo *vieni* (v. 2) e *meni* (v. 6), che però stanno a fine verso, cioè nella sede in cui si può fare una lieve pausa e dove comunque si chiude l’andamento ritmosillabico dell’endecasillabo.

Ma ciò che più colpisce dal punto di vista prosodico rispetto al sonetto precedente è la presenza di un paio di *dieresi*: *quïete* (v. 1), reso trisillabo da bisillabo che è nella lingua, e *inquïete* (v. 5), non tri- ma quadrisillabo (i due

puntini che segnalano la dieresi sono dell’autore). La pronuncia nel verso di queste due parole dev’essere ‘innaturale’, nel senso che le due *ï* si debbono pronunciare come vocali (sillabiche) e non come semiconsonanti (asillabiche, o *iod*): come la *I-* iniziale di *Italia*, non come quella di *-ia*. Aggiungo subito – ma torneremo ampiamente sul tema nel cap. 3 – che la dieresi è resa possibile (anzi, ai tempi di Foscolo, quasi obbligatoria) dal fatto che in latino, nella lingua come nel verso, *qui-e-tem* è parola trisillaba, *in-qui-e-tum* quadrisillaba; in *liete* (v. 3), *vieni* (v. 2) o *tieni* (v. 8), provenienti per dittongazione da *lae-tas*, *ve-nis*, *te-nes*, la dieresi sarebbe inammissibile.

Per evitare equivoci occorre distinguere fra *dieresi*, che designa una figura metrica (come sinalefe, cesura, inarcatura o *enjambement*, ecc.), e *segno di dieresi*, i due puntini. La dieresi (il fenomeno sillabico) è sempre esistita nella poesia italiana; il suo riconoscimento è stato per secoli affidato solo all’orecchio dei lettori (che ovviamente, specie in qualche caso incerto, avranno esitato, e magari si saranno talvolta sbagliati anche loro, come oggi può accadere a noi); solo a partire dal Settecento si cominciò a indicarla saltuariamente con lineette (scrivendo per esempio *qui-ete*) o più spesso con accenti (*quíete*, *quìete*, anche *quîete*). Pare sia stato Foscolo il primo a rappresentarla coi nostri due puntini, elegantemente e meno equivocamente (il tradizionale accento posto sull’*u* di *abdùani*, ‘dell’Adda’, al fine di indicare che nel v. 60 dei *Sepolcri* il raro aggettivo è quadrisillabo, poteva indurre a pronunciare erroneamente la parola come se fosse sdrucciola anziché piana). Il suggerimento gli sarà venuto dal francese o dal latino (*aeris*, ‘del bronzo’, bisillabo, *vs aëris*, ‘dell’aria’, trisillabo; fin dal Cinquecento i due puntini erano stati introdotti a scopo appunto diacritico, cioè distintivo, dalla filologia germanica).

Nelle edizioni moderne di testi del passato c’è chi si serve di questo poco ingombrante accorgimento grafico (che con i testi molto antichi, precinquecenteschi, ritengo indispensabile) e chi invece, fidando nella competenza metrica dei lettori, non lo introduce mai o, peggio, solo saltuariamente e senza coerenza. Ovviamente la questione del ricorrervi o meno non è di sostanza (la dieresi, il fenomeno, c’è, anche se manca il segno), ma di opportunità pratica e di destinazione: nell’attuale situazione di scarsa – in genere – competenza prosodica, suggerirei di abbondare in segnaletica, tanto più in edizioni destinate all’insegnamento. Mi chiedo, per fare un solo esempio, come verrebbe pronunciato da un lettore inesperto un endecasillabo come questo di Lorenzo de’ Medici:

Vienne, unica quiete, quale affreni
sola il corso al disire!...:

(*quale* corrisponde a ‘che’; l’invocazione a venire è rivolta al Sonno, il solo capace di frenare il corso del desiderio); è probabile che al nostro lettore verrebbe spontaneo fare dialefe prima di *unica*, sbagliando; i due puntini opportunamente aggiunti dall’editore moderno sull’*i* di *quïete* evitano l’errore: perché di un certissimo errore prosodico si tratterebbe, non – come si potrebbe ritenere – della scelta fra due scansioni entrambe plausibili. Dunque «Vien|ne,ˆu|ni|ca| quï|e|te,| qua|leˆaf|fre|ni», con accenti ritmici di 1ª-2ª (accento ribattuto), 6ª, 8ª (più, ma è ovvio e perciò d’ora in poi si sottintenderà, di 10ª).

Lo schema rimico – antichissimo, già della scuola poetica siciliana – è qui *AB AB*, *AB AB*; *CDC*, *DCD*, con rime tutte quante *alternate* (o *alterne*) e quindi con terzine su due rime.

Questo schema rimico delle terzine coesiste fin dalle origini con quello su tre rime *CDE CDE*: tanto basterebbe a provare che di due terzine si tratta e non di tre distici.

Il sonetto è una forma ignota sia ai lirici francesi del Medioevo, sia ai trovatori (in lingua d'oc se ne conoscono tre esemplari, ma sono opera di dugentisti toscani); se ne attribuisce motivatamente l'invenzione a Giacomo da Lentini, cioè a colui che già per Dante è 'il Notaro' per antonomasia. Dato che la bi/quadripartizione del sonetto compare anche nelle strofe di molte canzoni (alla cui struttura, fondamentalmente, si sarà ispirato il Notaro), la sua ottava, per estensione, si trova talvolta chiamata *fronte*, la sua sestina *sirma* (cfr. *infra*, p. 107).

Le rime *A* e *C* evidenziano un'altra specialità di tutta la poesia italiana: la *é* di timbro chiuso di *secréte* (v. 7) è fatta rimare con la *è* invece aperta degli altri *rimanti* (neologismo, questo, che è preferibile al tradizionale 'parole-rima') *quïète* (v. 1), *liète* (v. 3), *inquïète* (v. 5); anche nel sonetto di Petrarca *schérno* rimava con *vèrno*, ecc. La stessa cosa avviene con la *o*, indipendentemente dal suo timbro: *órme* e *tórme* hanno un'*o* chiusa, *dòrme* un'*o* invece aperta. Nella nostra poesia rime di questo genere sono considerate assolutamente legittime: l'identità grafica ha prevalso sulla diversità fonetica (anzi fonologica, perché *colléga* verbo – anche se gli annunciatori della televisione non lo sanno – si oppone a *collèga* sostantivo, *cólto* aggettivo a *còlto* da *cogliere*, ecc.).

Invece, ancora una volta, in provenzale e in francese una vocale di timbro chiuso non rima con la stessa vocale aperta, un'*é* con un'*è*.

Non fa ostacolo alla rima neanche il fatto che la *i* di *(in)quï-ete* sia resa pienamente vocalica nel verso dalla dieresi (*qui-* costituisce sillaba e occupa la 9[a] sede, la *-e-* che segue la 10[a]) e che invece quella di *lie-te* sia una iod, una semiconsonante risultante da dittongazione (*lae-tas*), sicché *lie-* costituisce una sola sillaba e non può occupare che una sola sede (la 10[a]).

La conseguenza è che mentre in termini generali la rima fra due o più parole si definisce come l'*omofonia* (identità di suono) delle loro vocali toniche e di tutto quello che eventualmente (ma per lo più) segue (v*ita* : smarr*ita*, obl*io* : m*io*, rima piana; st*abile* : am*abile*, rima sdrucciola; pi*ù* : f*u*, *or* : dol*or*, rima tronca), per la poesia italiana il termine *omofonia* va almeno mentalmente sostituito con *omografia*. Lo conferma il fatto che anche la *s* e la *z* sorde non sono tenute distinte in rima dall'*s* e *z* sonore, sicché – scegliendo ora esempi da Dante – *sposa*, che in italiano ha un'*ò* aperta e un'*s* sonora, può stare in rima con *amorosa*, dove non solo l'*ó* è chiusa ma

la *s* è sorda; s*ózzo*, dove la *z* è etimologicamente sonora, può rimare con *còzzo* e con *mózzo* ‘mozzato’, dove invece è sorda, e così *romanzi* (z sonora) con *innanzi* e *avanzi* (z sorda). La poesia italiana considera ‘perfette’ queste rime, che a rigore (e in altre tradizioni letterarie) sarebbero solo *assonanze*, rime approssimative e parziali.

Le sinalefi sono anche qui numerose: *nubiˆestive* (v. 4), *tenebreˆe* (v. 6), *vannoˆal*, poi *nullaˆeterno* (v. 10), *cureˆonde* (v. 12), *mentreˆio* (v. 13); si constata che, di nuovo, spesso coincidono con la cesura: *immago* ¦*ˆa me* (v. 2), *estive* ¦*ˆeˆi* (v. 4) (*-ve e i* occupano insieme la 5ª sede), *lunghe* ¦*ˆall’u.* (v. 6), *-ata*, ¦*ˆe* (v. 7), *tempo* ¦*ˆe* (v. 11), *meco* ¦*ˆegli* (v. 12). Nei vv. 2, 7, 10, 11 la sintassi può consigliare una breve sospensione in cesura; ma nel v. 3, «O Sera!ˆE quando ¦ ti corteggian liete», si vede bene come la cesura non sia una pausa sensibile se il senso o/e la sintassi non lo richiedono: qui la vera pausa (e il cambio di tono da esclamativo a enunciativo) viene dopo *Sera*, non dopo *quando*. All’incirca lo stesso avviene nel v. 12, dove la cesura cade dopo *meco*, ma una breve sospensione sintattica va semmai dopo *cure*; e così nel v. 13: la cesura è dopo *guardo*, ma l’unica, minima sospensione che si può fare (anche in ragione dell’anticipazione del verbo rispetto al soggetto *spirto*), in concomitanza col cambio d’intonazione, si ha, decentratissima, dopo *pace*. In altri versi, come il v. 1 (cesura dopo *perché*) o come il v. 4 (dopo *estive*), la cesura è ininfluente sull’esecuzione del verso.

Meno immediata la prosodia del v. 5, che càpita di sentir eseguito con dialefe fra *nevoso* e *aere* e soppressione della dieresi di *inquïete*; ma la scansione giusta è: «E | quan|do | dal | ne|vo|soˆae|reˆin|quï|ete», con accenti di 2ª e 6ª-7ª (oltre che di 10ª, ma trattandosi di un endecasillabo è superfluo aggiungerlo). In *-vó|soˆàe-* l’accento è *ribattuto* (lo indico sempre col trattino), ma la sinalefe fa da cuscinetto e attutisce l’urto. La cesura cade dopo *nevoso*, ma una brevissima sospensione sta meglio dopo *aere*, in modo da far percepire che *inquïete* va con *Tenebre*.

Nei versi *aere* è stato sempre trattato come bisillabo, sia nella sua forma piena *ae-re*, sia quando è apocopato, *a-ër*, con la dieresi; le eccezioni sono rare.

Come già abbiamo visto nell’esempio petrarchesco, occupano una sola sede *sei* (v. 2), *vie* e *mio* (v. 8), *fai* (v. 9), *reo* e *lui* (v. 11), *io* e *tua* (v. 13),

altrettante parole che terminano con nessi vocalici discendenti e che, se fossero a fine verso, occuperebbero invece due sedi, 10^a e 11^a. In *soavemente* (v. 8), fra *o* e *a* c'è *iato*, come ci sarebbe nella lingua almeno in una pronuncia non accelerata e come c'è sempre iato in *so-a-ve*.

Tutti i versi, come si può facilmente constatare ripetendo il procedimento del sonetto precedente, hanno ictus di 4^a (vv. 1, 3, 4, 6, 8, 9, 11, 13: endecasillabi *a minori*), di 6^a (vv. 5, 7, 12, 14: *a maiori*), oppure di 4^a e 6^a; per ragioni sintattiche sono da considerare *a minori* il v. 2 (cesura dopo *immago*, perché *a me* va con *vieni*) e ovviamente il v. 11; *a maiori* invece il v. 10 (*nulla* è inseparabile da *eterno*).

Detto in altri termini, la soverchiante maggioranza degli endecasillabi italiani comincia o con un quinario – in genere piano, molto raramente sdrucciolo (cfr. *supra*, p. 17: Rolli), spesso tronco, come qui nei vv. 1 e 8; anche *fai* del v. 9 funge da tronco, perché all'interno del verso occupa una sola sede – o con un settenario (per lo più piano, tronco come nel v. 14, o sdrucciolo). Ciò dà ragione del fatto che proprio il settenario e il quinario sono le misure che, in componimenti *eterometrici*, si combinano più spesso e più armoniosamente di altre col nostro verso maggiore: i casi di endecasillabo seguito da settenario non si contano; il Chiabrera, fra gli altri, non rifugge dall'accoppiata quinario-endecasillabo. Questo spiega anche che talvolta si formino endecasillabi *trans-versali* (cioè che attraversano due versi), come per esempio avviene nella seconda strofe della canzone leopardiana *Ad Angelo Mai*:

...a percoter ne riedaˆogni momento
novo grido de' padri.ˆ*Ancoraˆè pio*
*dunqueˆall'Italiaˆil cielo;*ˆanco si cura
di noi qualcheˆimmortale...;

i due emistichi che ho messo in corsivo, letti di seguito, formano un endecasillabo transversale (di 2^a **4^a**-5^a e 8^a; si noti ancora una volta che *pio*, che è bisillabo in quanto rimante di un verso piano, diventa invece regolarmente monosillabo quando nel nuovo 'verso' diventa interno).

La formazione di misure transversali endecasillabiche è particolarmente frequente nelle *frottole*, anche se spesso non è possibile accertarne con sicurezza l'intenzionalità (cfr. *infra*, p. 120): la forte polimetria che contraddistingue questa forma non consente sempre a chi ne cura l'edizione di decidere se si abbia un sol verso con rimalmezzo o due versi distinti: es., in Fazio degli Uberti, «Dove 'l Mastinoˆafferra – tardi lascia» o, andando a capo, «Dove 'l Mastinoˆafferra / Tardi lascia»?

L'accento ribattuto – oltre che nel v. 5, di cui si è detto – è particolarmente intenso nell'ultimo verso, fra *guerrièr* ed *éntro* (6^a-7^a); quasi impercepibile nel v. 12: *cùreˆ ónde*, dove fa da cuscinetto l'*-e* di *cure* (che, come abbiamo visto, va articolata, non elisa) e dove la sinalefe coincide con l'inizio di una proposizione dipendente. Altri accenti in sedi dispari colpiscono la sillaba

iniziale: sono, con termine musicale, ‘*in battere*’ gli attacchi dei vv. 1 e 6, 7, 8.

Ma il tratto metrico che più emerge nel sonetto foscoliano rispetto al precedente è la frequenza delle sue *inarcature*, o *enjambements*. Si ha inarcatura forte quando la fine di un verso spezza un sintagma coeso, grammaticalmente unitario, come quello dei vv. 5-6 «inquïete Tenebre», 7-8 «secrete Vie» e 11-12 «le torme Delle cure». Quest’ultima inarcatura è particolarmente significativa perché più inattesa, nel senso che si situa alla giuntura fra prima e seconda terzina, dove di solito nei sonetti c’è uno stacco almeno sintattico.

L’effetto dell’inarcatura è meno intenso quando nel punto di sutura fra un verso e il successivo la sintassi consente una sia pur lieve sospensione, come, per effetto dell’inversione, nei vv. 1-2 («tu sei l’immago della fatal quïete»), 3-4 («quando le nubi estive e... ti corteggian liete»), 10-11 («questo reo tempo fugge») e 13-14 («quello spirto guerrier, ch(e)..., dorme»). In genere non si parla nemmeno di inarcatura quando la disposizione del materiale verbale è tale da suggerire una pausa o un indugio a fine verso, come qui fra i vv. 2 e 3 prima del vocativo, fra i vv. 4 e 5, fra i vv. 6 e 7 (dopo *meni* si attenderebbe una virgola), fra i vv. 9 e 10, tanto meno fra i vv. 12 e 13: altrimenti, siccome un testo costituisce sempre un’unità di senso, si finirebbe per vedere inarcature dappertutto o quasi.

Con versi brevi, come settenari o ottonari, l’inarcatura, essendo quasi inevitabile, è di per sé meno rilevante che nei testi endecasillabici.

A parte la maggiore eleganza del termine italiano, introdotto nel lessico metrico da Mario Fubini nel 1946, una delle ragioni che me lo fanno preferire è che la pronuncia di *enjambement* (‘scavalcamento’) non è agevole per chi, come oggi gran parte degli studenti, ha scarsa dimestichezza con il francese: nei due *en* la *n* è muta e si combina con la *e-* nel suono nasale *ã*; la seconda *e* è sorda, indistinta, *ə*; il *-t* finale (e *-ts* del plurale) non si pronuncia.

Mancando termini italiani unanimemente accolti, ho proposto di chiamare *innesco* l’avvio dell’inarcatura (nel primo esempio *inquïete*), *riporto* il termine o i termini sintatticamente collegati del verso seguente (*tenebre*).

L’esecuzione delle inarcature richiede una cura particolare: chi legge deve far capire, non tanto con una pausa ma mediante un’intonazione sospensiva della voce, che nel punto in cui si conclude la figura sillabico-ritmica del verso il flusso sintattico è invece continuo. Gli attori che recitano poesie in modi teatrali per lo più non effettuano queste sospensioni: seguendo più che altro il senso, attraggono il riporto nel verso precedente o l’innesco nel

seguente, con la conseguenza che i due versi interessati risultano prosodicamente irriconoscibili.

Questa considerazione non implica che si debba eseguire una pausa alla fine di ogni verso (benché tale modo di procedere sia consigliabile ai principianti per farsi l'orecchio; e funziona benissimo col sonetto di Petrarca – anche al v. 7, dove l'inarcatura col v. 8 c'è, ma di debole intensità). I vv. 9-10 di Foscolo, per esempio, possono benissimo esser letti senza stacco fra *orme* e *che*; la sospensione va piuttosto dopo *pensier*, come suggerisce la sintassi: ciò che conta è che l'andamento melodico di ciascun verso resti riconoscibile, che cioè, prima di tutto, sia dato rilievo agli ictus dominanti, che qui e nella grande maggioranza degli endecasillabi sono, come ho già ripetuto più volte, di 4ª o/e 6ª.

3. Dieresi e sineresi

Con le dieresi si affronta un terreno che richiede un discreto impegno e che può dare adito a qualche incertezza prosodica, soprattutto quando, come è molto frequente specie per testi dal Quattrocento in poi, le edizioni che usiamo non le segnalano coi due puntini o, peggio, le segnalano desultoriamente: dove situarle?

Cominciamo col dire che la dieresi concerne i *nessi bivocalici*, talvolta *polivocalici*, e può aversi solo in determinate situazioni linguistiche. Questi nessi (spesso chiamati genericamente dittonghi) si distinguono in *ascendenti* (t*iè*ne, v*uò*i, cr*eò*), *discendenti* (P*ào*lo, v*ìa*) e *atoni* (or*ie*ntàle, Màr*io*).

Bi- e polivocalico vanno presi *in senso alfabetico*: due o più *segni alfabetici vocalici* che si susseguono. Tale precisazione è necessaria perché spesso, dal punto di vista *linguistico*, una delle cosiddette vocali è in realtà una semiconsonante o una semivocale.

S'intende che le 'regole' che seguono si applicano a testi di livello tecnico almeno dignitoso. Cercherò di fornire un quadro d'insieme della prassi ordinaria, senza dar conto di singole e rare deviazioni o di qualche consapevole forzatura.

In termini generali e beninteso semplificando molto, possiamo dire che nella nostra tradizione poetica (e fin dai primi siciliani) le parole risultano sillabate come in italiano, più precisamente come nel fiorentino cólto: così, per esempio, *vi-aggio* in poesia è trisillabo, non bisillabo *viag-gio*, con quella trasformazione di *i* in iod che si sente soprattutto nell'Italia settentrionale ma che si sta diffondendo anche in Toscana e più giù. Tuttavia i poeti hanno per secoli preferito discostarsi dal sillabismo fiorentino e conformarsi a quello latino in vocaboli che linguisticamente, etimologicamente, appartengono alla categoria dei *latinismi* (o 'cultismi', se vogliamo comprendervi anche i grecismi, peraltro in genere filtrati attraverso il latino); ed è soprattutto a queste parole che il principiante deve

fare attenzione, perché spesso la loro pronuncia in poesia si discosta da quella oggi – e spesso già allora – corrente.

Preciso per chi non abbia una certa familiarità con la linguistica storica che con ‘latinismo’ non si indicano i vocaboli ‘di tradizione ininterrotta’ (o ‘popolare’), che cioè già esistevano in latino e che si sono via via modificati foneticamente nel corso dei secoli fino a trasformarsi da latini in italiani secondo regole evolutive che la grammatica storica ha ricostruito; se così fosse, la massima parte del nostro vocabolario sarebbe costituita da latinismi. Sono invece detti *latinismi* (‘cultismi’ o ‘parole dòtte’): 1. quei vocaboli che, dopo essere scomparsi dall’uso comune, sono stati ‘ripescati’ da qualche dòtto nei testi latini e reimmessi nel vocabolario italiano, tali e quali o appena ritoccati (vocaboli ‘di tradizione interrotta’); 2. quelli che sono sempre rimasti in vita ma in ambienti cólti, e che quindi hanno avuto, almeno nei secoli medievali, una circolazione ristretta ed elitaria: termini astronomici, giuridici, letterari, filosofici, mitologici, teologici, relativi al culto, e così via (vocaboli ‘di tradizione circoscritta’); molti di essi sono poi divenuti di uso comune. I latinismi si riconoscono meglio quando coesistono col loro doppione (o allòtropo) popolare: *angustia* è dotto rispetto ad *angoscia*, *causa* rispetto a *cosa*, *circolo* rispetto a *cerchio*, e così *disco* / *désco*, *flèbile* / *fievole*, *fuga* / *foga*, *medio* / *mèzzo*, *nitido* / *netto*, *pensare* / *pesare*, *quieto* / *cheto*, *tunica* / *tonaca*, *vizio* / *vezzo*, ecc. Come si vede, molti latinismi fanno ormai parte del nostro vocabolario corrente: nonostante l’apparenza, *numero* è dotto rispetto al molto più raro (ma etimologicamente popolare) *novero*.

Per il fatto di essere appunto un latinismo, nei nostri poeti maggiori e nella nostra tradizione poetica più alta è per esempio piuttosto infrequente imbattersi in un *passione* trisillabo (com’è in italiano, probabilmente da diversi secoli); quasi sempre – specie nei testi più antichi – i poeti gli hanno preferito *passïone*, quadrisillabo come il latino *passi-onem*; ed è ovvio che, leggendo il verso che contiene questa parola, si deve far sentire che è un quadrisillabo, che la sua *i* è vocalica (*-si-* fa sillaba, occupa una sede, *-o-* un’altra). Anche – per dare un altro esempio – il suffisso *-ioso* bisillabo è alquanto raro in poesia: sicché, per citare un caso concreto, in Lorenzo de’ Medici non scandirei «non so seˆobstupetafattoˆoˇ invidioso», con dialefe dopo *o*, bensì «non so seˆobstupetafattoˆoˆinvidïoso», con duplice sinalefe e dieresi: tanto più che con l’*i-* iniziale atono la sinalefe è comunissima (anche, spesso, l’aferesi, *o ’nvidïoso*).
Tradotto in formula: nei versi, quando compaiono latinismi (o vocaboli e suffissi sentiti come tali), occorre fare particolare attenzione, perché è molto probabile che l’antica lingua di Roma abbia avuto la meglio su quella di Firenze, e tanto più quanto più sono alti il registro stilistico del testo e l’impegno formale dell’autore.

Data questa situazione di massima, ho proposto di riservare il termine *dieresi* a quella figura metrica per cui un nesso vocalico che nella lingua è

monosillabico diventa bisillabico nel verso.

La mia proposta è stata ormai accolta nei manuali e vedo che comincia a dar frutti nelle edizioni di opere del passato, nelle analisi metriche e perfino nei commenti di molti studiosi. Il non aver tenuto conto del dato di partenza, linguistico, ha causato fino a non molto tempo fa una certa confusione circa la definizione stessa del fenomeno. Così il manuale di Elwert[4] esemplifica la fenomenologia dieretica della *Gerusalemme liberata* con *effigïato*, *regïon*, *impazïente* e con altri termini che vanno bene, ma per esempio anche con *persu-aso*, e addirittura con *ma-estro* d'*Inf*. 3 32, dove invece fra *u* ed *a*, *a* ed *e* c'è iato naturale, non una speciale 'figura metrica'. Quello di Spongano[5] si serve di una medesima parola, *ubbidiente*, per esemplificare sia la dieresi (*ubbidïente*, il che è giusto), sia la sineresi, *ubbi-dien-te*; ma quest'ultima non è che la pronuncia italiana corrente, dove la *i*, che in latino era una vocale, si è trasformata in una iod (asillabica). Insomma il *tertium comparationis*, la sillabazione linguistica dell'italiano colto – che si trova indicata anche in vocabolari correnti come il Garzanti, il De Mauro, il *DISC* di Sabatini-Coletti, ecc. (e che è ricavabile da dizionari specialistici come il *DOP*, *Dizionario d'ortografia e di pronunzia*) – non può essere a parer mio estromessa dalle definizioni di dieresi e di sineresi, pena continue confusioni terminologiche e pratiche.

Quindi, in parole come *vi-aggio* o *vi-ola*, che sono trisillabe in fiorentino e nell'italiano colto e che trisillabe rimangono nel verso, non vi è, propriamente, dieresi. Benché tradizionalmente, in edizioni del passato anche recente, *vïaggio* si trovi talora scritto così e così quasi sempre *vïola*, quei due puntini sono superflui e dovrebbero essere soppressi: fra quell'*i* e quell'*a*, fra quell'*i* e quell'*o*, nella lingua come nel verso, c'è *iato*. *Iato* è termine linguistico, *dieresi* un fenomeno caratteristico della metrica; un fenomeno che, come avrebbe detto Aristotele, produce un effetto di lieve *straniamento* rispetto alla pronuncia corrente, un effetto linguisticamente innaturale.

Non scandalizzi questo aggettivo, che già ho avuto occasione di usare (cfr. *supra*, p. 22): la poesia è sempre, per sua natura, felicemente innaturale, anche là dove più assume andamenti prosastici (come in alcuni moderni, mettiamo in Elio Pagliarani) – basti pensare a quella innaturalezza costitutiva che è, nei versi, l'andare a capo o *segmentazione versale*, che seziona artificialmente la linea del discorso.

C'è invece vera dieresi nel tipo rappresentabile con *passïone* quadrisillabo, che allunga sillabicamente la parola rispetto al *pa-ssio-ne* con iod dell'italiano comune.

In questa prospettiva, a dire il vero tutt'altro che ben chiarita in manuali non recentissimi, *pas-sio-ne* trisillabo è un latinismo linguistico ma parziale, mentre il *passïone* dei poeti è un latinismo doppio, linguistico e insieme prosodico: quelle analisi di testi in versi che dedicano un apposito paragrafo ai cultismi dovrebbero segnalare che sono latinismi anche molti dei vocaboli che presentano la dieresi propriamente detta.

Una conseguenza puramente grafica di questo modo di vedere è che – scegliendo un esempio sommo di filologia – nell'edizione Contini dei *Rerum vulgarium fragmenta* cadrebbero come

superflui alcuni segni di dieresi: sulla *i* di *criò* ‘creò’, *desiare*, *obliare*, *(di)sviare*, *viaggio*, *rientro*, *riesci*, *viola*, *chiunque*, *diurno*, *triumpha*, e sulla *u* di *continuando*, *mansueto*, *ruina*, *pruina*; in italiano tutte queste parole contengono delle *i* o delle *u* pienamente vocaliche (sillabiche); nel loro nesso vi è iato, non dieresi. Certo, soprattutto in certe pronunce regionali, alcune di quelle *i* e di quelle *u*, costituzionalmente instabili, tendono ad esser articolate come altrettante semiconsonanti e quindi, da questo punto di vista, il ricorso ai due puntini risulterebbe utile; ma si darebbe luogo a confusione con le dieresi vere e proprie: dopotutto un testo in versi non è un manuale di ortoepia (‘pronuncia corretta’, con tutte le riserve che, in quest’epoca troppo lassista, tale attributo può suscitare).

Quanto alla *sineresi*, si tratta, in poesia, di una figura prosodica infinitamente più rara della dieresi: se un poeta usa *viaggio* o *viola* bisillabi (il che avviene di solito presso poeti settentrionali non molto noti), lì c’è sineresi. Nell’altro esempio considerato, se cioè in un testo in versi compare un *pa-ssio-ne* trisillabo, non è il caso di parlare di sineresi: c’è semplicemente il mantenimento, non rarissimo benché minoritario e meno eletto, della sillabazione linguistica naturale.

Un esempio testualmente sicuro di sineresi è lo *sciaurati* trisillabo d’*Inf.* 3 64 «Questi sciaurati, che mai non fur vivi», dove *sciau-ra-ti* è trisillabo benché corrisponda a uno *sciagurati* quadrisillabo; ma si noti che *sciaurati*, da *exaugurati*, non è un latinismo e che il suo *au* è atono (vedi *infra*): l’antico *sciaùra*, dove è tonico, non potrebbe essere bisillabo. Un altro esempio è il *suave* bisillabo di un verso di Lorenzo de’ Medici, «che muova quella bocca‿un suave riso».

Anche nel caso del *mia* monosillabo all’interno del verso incipitario del sonetto di Petrarca (contro il *mio* invece bisillabo in rima del v. 4) e poi di *duo* e *mei* anch’essi monosillabi nel v. 12, oppure di *sei* (v. 2), *vie* (v. 8), *miei* (v. 9) ecc. in quello foscoliano (dove le *-o*, *-i*, *-e* finali sono semivocaliche), si potrebbe in fondo parlare di sineresi: ma il fatto è tanto corrente nella poesia italiana che farlo sarebbe inutilmente ingombrante.

Questo trattamento distinto di parole che non sono latinismi, sillabate nei versi come in fiorentino e in italiano colto, e invece di latinismi, sillabati prevalentemente al modo latino, è quello che ha costituito per secoli la norma negli incontri vocalici *tonici*: cioè, sia nei nessi *ascendenti* – come in *desi-àre*, *gua-ìna*, dove c’è iato (*guàina* è pronuncia assai diffusa ma errata, come dimostra il suo allòtropo, o ‘doppione’, *vagina*), o come *fruttüóso*, dove in poesia c’è per lo più dieresi perché si tratta di un latinismo –, sia in quelli *discendenti* interni, come in *làido* (che è un germanismo e che in

poesia è ancipite, bi- o trisillabo) o *mì-ope* (che è un grecismo, trisillabo e sdrucciolo in italiano come nel verso, dove dunque c'è iato).

In posizione *atona*, protonica o postonica, vigeva invece per i poeti (come anche nella lingua) una maggiore libertà, sebbene retta da convenzioni mutevoli sia nel tempo, sia nella pratica dei singoli poeti. Sicché, per esempio, mentre *beato* era ed è per forza trisillabo (sarebbe improprio dire 'dieretico'), in *Beatrice*, dove il gruppo *ea* non è più sotto accento, si consideravano *ab antiquo* leciti sia *Be-atrice* quadrisillabo, sia *Bea-trice* sineretico – tanto è vero che già Dante ha ora l'una, ora l'altra scansione (senza, s'intende, che sia chiaramente percepibile dal contesto un'opposizione espressiva, del genere *Be-atrice* più sostenuto *vs Bea-trice* più familiare). In casi come questo sarebbe opportuno che le edizioni moderne scrivessero, a fini diacritici (distintivi), *Bëatrice* quando il nome è quadrisillabo, *Beatrice* quando vi è sineresi.

Nei nessi vocalici atoni, dunque, sono in linea di principio possibili due sillabazioni, ma s'intende che di solito, se si guarda in blocco tutta la poesia tradizionale, risulta: 1. che l'attrazione esercitata dalla sillabazione del latino è tutt'altro che indifferente; 2. che il sillabismo della 'base', nel nostro esempio quello di *be-ato*, esercita una notevole attrazione.

Torniamo alla questione dei vocaboli di tradizione ininterrotta e invece dei latinismi. Chi conosce la grammatica storica ed è uso maneggiare i vocabolari etimologici riesce in genere a distinguere senza troppa difficoltà una serie dall'altra e può quindi decidere se quella determinata parola sia passibile o no di dieretizzazione; ma la generalità dei lettori? Per fortuna, con la nascita della linguistica storica scientifica, Francesco D'Ovidio, in un memorabile studio dal titolo *Dieresi e sineresi nella poesia italiana*, stese per il lettore colto e per gli stessi aspiranti poeti del suo tempo un comodo e piuttosto semplice elenco dei *casi in cui la dieresi è inammissibile*: inammissibile, s'intende, in qualsiasi posizione – sia sotto accento sia in zona atona, protonica e postonica – e inammissibile almeno in linea di principio, perché qualche poeta, sia pure assai raramente, credette di potervela ammettere (purtroppo anche qualche filologo nell'editare testi del passato). La lista di D'Ovidio comprende cinque punti, ma alcuni di essi accorpano casi fra loro coerenti distinguendoli con lettere: *a*, *b*, *c*. Se si eliminano queste sottodistinzioni e si mettono in fila tutti i casi l'uno dopo

l’altro, si ottengono dieci casi, che chiamerò il *decalogo dell’inammissibilità della dieresi*[6].

Non si può dunque avere dieresi:

1. nei dittonghi propriamente detti, cioè nei nessi vocalici risultanti da dittongazione, per esempio in *tiene* (da *tĕnet*), *lieto* (*laetum*), *suono* (*sŏnum*).

Ma D’Annunzio, in versi ‘barbari’ al modo carducciano, cioè il D’Annunzio giovane, ha un paio di *li*-*eve* trisillabo (da *lĕvem*), che magari a qualcuno potrà sembrare più ‘leggero’ e quindi più felice di *lie*-*ve* bisillabo, ma che prosodicamente è erroneo: «verde li-ève» a fine verso è fatto valere per dattilo (*tàtata*) + trocheo (*tàta*).

Ovviamente non è questo il caso, per esempio, di *quieto* (agg.) e di *quiete* (sost.), dove *ie* non fa che mantenere l’*i*-*e*, due sillabe, del latino *qui*-*etum*, *qui*-*etem*: trattandosi di latinismi (abbiamo visto che il doppione ‘popolare’ di *quieto* è *chéto*, e i poeti disponevano anche di *quèto*) vi prevale nettissimamente l’uso dieretico. Il Parini, che da giovane, quando si firmava con lo pseudonimo arcadico di Ripano Eupilino, usava ora *quie*-*te* ora *quïete* a seconda di come gli tornava meglio per le sillabe, nel *Giorno* accoglie sempre e solo la variante dieretica, considerata più eletta. Un’oscillazione analoga si trova in Leopardi: il Leopardi minore, che negli *Idilli di Mosco* ha «quiete stanze» con *quiete* bisillabo, in *A Silvia* ha «Sonavan le quiete [settenario] / stanze,ˆe le vie dintorno», dove *quïete* è dieretico. Sempre Leopardi, evidentemente attento a quelle che allora si consideravano convenzioni da non infrangere, sopprime il primitivo *Ma* iniziale di un endecasillabo, v. 19, del *Primo amore* solo per evitare un *in*-*quie*-*to* trisillabo e trasformarlo in un poeticamente più elegante *inquïeto*: «Tuˆinquieto,ˆe feliceˆe miserando» (non, si badi, *«Tu | in|quie|to...», come senz’altro verrebbe a noi più naturale). Machiavelli, in un sonetto caudato indirizzato dal carcere a Giuliano de’ Medici (vedi *infra*, p. 47), può usare *pariéti* dieretico (e maschile) perché *parì*-*etes* è quadrisillabo in latino: «Menon pidocchi questi parïeti».

Seguono i casi, prima, con la *i*, poi con la *u*. La *i* non è dieretizzabile:

2. nei suffissi di origine francese *-iero*, *-iere*, *-ieri* di *cavaliere*, *volentieri* e simili; in lingua d’oïl (o francese antico, si pronuncia *oìl*) quello *ie* era monosillabico, con la iod (benché in qualche parola la iod si sia rivocalizzata in francese moderno);

3. quando l’*i* deriva da *l*: *cómpiere* (da *complére* con metaplasmo o cambio di coniugazione, cfr. l’antico *compiére*), *occhio* (*òc(u)lum*), *unghia* (*ùng(u)lam*);

Ma è noto l’«errore prosodico» (così G. Contini) di Pascoli, che dieretizzò un *trebbïatrice*, fatto su *trib(u)lare*, e fonosimbolicamente l’errore si potrebbe difendere. Pascoli ha anche qualche altra dieretizzazione illecita.

4. se la *i* deriva da una iod originaria, latina, francese o germanica: *obiettare* (*o*-*biec*-*tum* ha la iod già in latino), *gioia* (dal francese *jo*-*ie*; la

prima *i* di *gioia* è ovviamente muta, cfr. punto 7), *risparmiare* (dal germ. *spara-njan*, con iod);

Si noti che nella poesia antica (dove è un termine-chiave assai frequente) la parola *gioia* occupa spesso nel verso una sola sede, sul modello dell'occitanico *joi*. Sul particolare trattamento di questa parola si fonda per estensione la cosiddetta *regola del trittongo*, secondo la quale, almeno fino ai primi del Novecento, è stato lecito ai poeti usare come monosillabi all'interno del verso i nessi finali *-oio*, *-aio*, *-eia* e simili: *acciaio* può contare per due sillabe; *noia* (antico antonimo di *gioia*), in Boccaccio perfino il congiuntivo *moia* possono fungere da monosillabi; e così *paio* (che infatti il giovane Parini scrive a volte *pa'*; ma disponeva anche, toscanamente, di *par*: «un altro par di maniche»). All'inverso il Chiabrera usò il nome proprio *Aglaïa* (una delle Càriti o Grazie) in chiusura di un verso sdrucciolo: si sentì autorizzato a farlo perché *Agla-i-a* ha in latino (dal greco) una *i* sillabica.

S'intende però che in genere questi nessi rimangono bisillabici nei versi come bisillabici sono nella lingua, dove ad ogni *i* intervocalica corrisponde una iod.

5. con la *i* preceduta da consonante rafforzatasi (raddoppiatasi) rispetto al latino: *dubbio* (da *dùbi-um*, sdrucciolo), *vendemmia* (*vindémi-a*); il rafforzamento basta a provare che non si tratta di latinismi;

6. con la *i* proveniente da *ri* + vocale: il suffisso *-aio* (da *-arium*), *cuoio* (da *corium*);

A quest'ultimo termine è anzi stata anche applicata la 'regola del trittongo', di cui al punto 4.

Nella mia *Metr. it.*, p. 195, il proto ha messo anche un *vario* che va corretto in *vaio* 'pelliccia di scoiattolo'; *vario* è un latinismo (*vàri-um*) e quindi è assolutamente lecito usarlo trisillabo, sdrucciolo: *varïo*.

7. nella frequente *i* puramente grafica, ma – attenzione! – delle sole parole di tradizione ininterrotta, come *cielo* (da *caelum*), *lancia* (*lancea*), *bacio*, anticamente *bascio* (*basium*), *giorno* (*diurnum*), *braccio* (*brachium*), *cagione* (*occasionem*; molto frequente invece *occasïone*, che è il suo 'doppione', o allòtropo, dotto). La dieresi è però non solo lecita, ma per lo più preferita dai poeti nei latinismi: sono quindi frequentissimi *regïone*, *religïone*, *scïenza*. Così *raggiare* è necessariamente trisillabo («raggiasse, volta nel terzoˆepiciclo», *Par.* 8 3), mentre *radïare*, latinismo, può essere, e per lo più è in poesia, quadrisillabo («maˇessa, radïando, lui cagiona», *Par.* 19 90);

A proposito di questo 'per lo più', diversi paragrafi del mio manuale (cap. 3, *La sillaba metrica. Sillabazione nella parola*) forniscono lunghe liste di vocaboli e suffissi contenenti nessi vocalici e indicano come si sono comportati i nostri maggiori poeti: questo, non solo nella sillabazione dei latinismi, bensì anche in quella di altri vocaboli, come il frequente *fïata* 'volta', molto spesso trisillabo, o il più raro *lïuto*, in origine anch'esso trisillabo. In parole di questo genere ha avuto gran

peso, specie nella poesia più antica, l’etimologia: all’origine di *fïata* è più che probabile un **vicatam* (fatto su *vices*) che giustifica la prevalente dieresi; in *lïuto* dieretico si parte dal *le-üth* bisillabo del francese antico (a sua volta dall’arabo). Siccome la lingua letteraria è stata per secoli molto conservativa – caratterizzata fin oltre l’Ottocento da una tendenziale vischiosità –, la maggior parte di queste parole ha mantenuto più o meno a lungo in poesia la sillabazione medievale; quanto meno, la tradizione ha offerto a lungo la possibilità di mantenerla.

Per quanto riguarda i latinismi, se tentiamo un bilancio complessivo, si può dire – beninteso a grandi linee – che più si risale nel tempo e più sono numerosi i casi in cui essi risultano dieretizzati: un po’ più forse nel Duecento che già nel Tre-Quattrocento. Dal Cinque al Seicento, molti fra i maggiori poeti tendono sempre più a prendere a modello la prassi dieretica di Petrarca, prosodicamente molto uniforme (né solo in questo) di quella di Dante: basti dire che il suffisso -*zion(e)* è quasi sempre bisillabo nel Dante della *Commedia* (si ha dieresi solo in *elezïone* e, con una sola occorrenza, in *presunzïon*), mentre il precoce umanesimo di Petrarca vi ha praticamente istituzionalizzato la dieresi. Col Sette-Ottocento i latinismi non-dieretizzati si fanno via via più frequenti: molti poeti danno l’impressione di scegliere la variante che fa loro comodo per ragioni sillabiche, ma la naturale vischiosità nel tempo della lingua poetica continua a pesare non poco nelle scelte. Nei casi di *incertezza prosodica*, per i testi dei primi secoli quando gli autografi non abbondano, accade che si debbano fare spogli dell’intera produzione di un certo poeta prima di poter decidere se, in quella tal parola o in quel tal suffisso, il poeta è uso far dieresi oppure no: e, beninteso, non sempre il risultato dello spoglio è dirimente.

La *u* italiana non è dieretizzabile:

8. se la *u* latina era già una semiconsonante, come in *equo*, *lingua*, da *ae-quum*, *lin-gua* bisillabi già in latino; così pure nei germanismi, in corrispondenza di una *w*: *guerra* (*werra*). In *fru-ire* (da *frui* attraverso **fru-ire*), *argu-ire* (*argù-ere* con cambio di coniugazione) c’è iato; *contiguo*, *esiguo* (*contìgu-um*, *exigu-um*, quadrisillabi) sono latinismi e possono quindi essere usati come sdruccioli;

9. se c’è raddoppio della consonante precedente: come al punto 5, proprio il rafforzamento prova che non si tratta di latinismi; dunque *acqua* (da *aqua*), *piacqui* (*placui*), *nocque* (*nocuit*);

10. quando la *u* proviene da una *o* in iato: *quagliare* (da *coagulare*), *quatto* (*coactum*).

Questo ‘decalogo’, benché abbia solide motivazioni linguistiche, non va però inteso come quello di Mosè, cioè come una lista di leggi che, ad un certo momento, siano state dettate ai poeti da una qualche autorità suprema: sono solo il risultato di quanto si constata nei fatti, esaminando le poesie che costituiscono il nostro patrimonio letterario in versi. Da tale esame risulta che il decalogo funziona bene, con solo rare infrazioni – molte delle

quali, del resto, compaiono presso rimatori minori e la cui tecnica è alquanto accomodante.

A dire il vero la mia *Metr. it.* di queste *infrazioni al decalogo* ne segnala parecchie – e potrebbero essere ovviamente moltiplicate –, ma bisogna tener conto che si concentrano quasi tutte in una categoria molto particolare: quella dei *versi sdruccioli*. Negli sdruccioli di fine verso di componimenti tanto rimati quanto composti in versi *sciolti* (sciolti, si sottintende, dall'obbligo della rima) i poeti finirono per concedersi una notevole libertà, o piuttosto licenza. Si constata che assai spesso, a seconda del grado di rigore tecnico imposto a sé stessi dai singoli poeti e, comunque sia, con frequenza crescente nel tempo, furono resi sdruccioli a fine verso alcuni vocaboli che a norma del 'decalogo' non potrebbero esserlo: un po', forse, in ragione dell'inferiorità statistica della categoria (un'inferiorità peraltro relativa, se si tien conto fra l'altro che la poesia tradizionale poteva facilmente moltiplicare gli sdruccioli per via di ènclisi, del tipo *scuseretemi* e simili); un po' per la difficoltà di distinguere sempre a colpo sicuro, parola per parola, da una parte i latinismi (o assimilabili) – in quanto tali passibili di dieresi (come per esempio il già visto *varïo*) – e dall'altra i termini di tradizione ininterrotta – che invece in linea di principio non dovrebbero ammetterla; un po' forse anche per sfuggire alla monotonia delle *rime suffissali*, cioè alla tentazione di mettere in rima fra loro parole aventi il medesimo suffisso, come *amabile* con *usabile*, *magnifico* con *pacifico*, ecc.; infine perché, a partire dalla fine del Cinquecento, cominciò a diffondersi la cosiddetta *rima ritmica*, che a dire il vero una rima non è (vedi alla fine del cap. 9).

Del resto i versi sdruccioli, specie se usati in modo esclusivo (come in molte canzoni del Trecento), sono stati sempre sentiti come una specie un po' anomala, un segno di abile e manierata eccentricità finalizzato a conseguire particolari effetti espressivi, per esempio fonosimbolici, scherzosi, o di pura *variatio* ritmica. Fatto sta che *dubïo*, che scritto con una sola *b* diventa un latinismo (*dubi-um*), e *connubïo*, latinismo naturale (*conubi-um*), in quanto tali usabili legittimamente come sdruccioli, vengono fatti rimare dal Sannazaro dell'*Arcadia* con un *subio* che è un falso sdrucciolo: perché *subbio* (una parte del telaio per tessere) ha una *i* che viene dalla *l* di *(in)sùbulum* e quindi non potrebbe né essere scritto con una

sola *b* né, a rigore, essere fatto sdrucciolo (punto 5 del decalogo). Sempre il Sannazaro ha in rima pseudo-sdrucciola *servigi-o*, che urta contro il punto 7: *servizïo*, latinismo (*serviti-um*), sarebbe andato benissimo ma non gli serviva affatto, perché gli occorreva una rima in *-igïo*. L'Ariosto delle commedie ha varî sdruccioli 'sbagliati', per es. *coppi-a* (da *còp(u)-la*, *i* da *l*, contro il punto 3) e *nebbi-a* (*nèb(u)la*, stessa situazione). In Manzoni vorrebbe essere un settenario sdrucciolo il verso «Eˆintornoˆa lui per l'*ampia*» del *Natale* (ma anche qui, *i* da *l*: *ampla*); invece, per rispettare il 'decalogo', lo stesso Manzoni usò nel *Cinque maggio* il latinismo *solïo*, correttamente sdrucciolo (*sòli-um*), anziché il comune *soglio*: «lui folgoranteˆin *solio*», settenario sdrucciolo; ricorse cioè a distanza di secoli a quella stessa 'astuzia' (per dir così, perché allora si pregava in latino) di cui nel Duecento si era servito Cielo d'Alcamo nel suo famoso e divertente *Contrasto* (*PdD*): «Ségnomiˆin Patreˆe 'n Filïo ed in santo Matteo», con *filïo* sdrucciolo (come *fìli-um*) in cesura di un settenario doppio; se Cielo avesse usato *Figlio* avrebbe commesso la più antica infrazione contro il 'decalogo' (punto 7). Monti ha fatto sdrucciolo *esempio* (da *exèmplum* contro il punto 3), ma non si può certo fargliene una colpa, perché col Sette-Ottocento le forzature di questo genere non si contano più: un Labindo (nome accademico di Giovanni Fantoni) o un Giusti ne collezionano un numero ragguardevole; quest'ultimo per esempio gabella per sdrucciolo *nota-i-o* (contro il punto 6).

Se si guarda in blocco la nostra poesia tradizionale e si vuol dare al lettore un orientamento senza infliggergli interminabili liste di vocaboli e suffissi – come pur non sarebbe inutile, ma ci vorrebbero almeno le 140 pagine dedicate a questo tema nella mia *Metr. it.* –, si può dire che, in linea di massima e, s'intende, *sempre nel previo rispetto del 'decalogo'*:

1. i nessi ascendenti (vocale atona in contatto con vocale tonica) sono bisillabici: *ma-estro re-ale so-ave co-orte ri-apre capri-olo spi-ò continu-ando fru-ire mansu-eto fluttu-are*, vocaboli, tutti questi, in cui c'è iato (se un poeta usa per esempio *ca-prio-lo* come trisillabo, in *io* c'è sineresi). A questa categoria di vocaboli si aggiunge la schiera dei varî *quïeto scïenza lussurïoso sufficïente visïone affettüoso* e simili, dove, per latinismo prosodico, è frequentissima la dieresi: sia pure, nel tempo, con progressivo e complessivo avvicinamento alla sillabazione che oggi è naturale, cioè alla

pronuncia con iod o con *u* semiconsonantica (quella che i linguisti chiamano *wau*, termine semitico oggi piuttosto in declino perché, coincidendo presso le nuove generazioni con un’esclamazione di stupore, induce al riso il più compassato uditorio);

2. i nessi discendenti finali di parola (vocale tonica più atona finale, come in *io sia miei quei guai finii*) sono monosillabici entro il verso, ma bisillabici a fine verso: lo abbiamo constatato già su Petrarca col *mia* monosillabo del v. 1 a fronte del *mio* invece bisillabo del v. 4 (se un *mio* interno risultasse bisillabo, avremmo la cosiddetta ‘dieresi d’eccezione’, sulla quale vedi cap. 4). Se il nesso discendente non è finale di parola (come in *lai-co*, *lai-da*, *dai-ni*) vige di fatto in poesia una certa libertà sillabatoria;

3. i nessi atoni – protonici come in *ahimè*, *pietà*, *diamante*, *viaggiava*, *poetare*, o postonici, come *memoria*, *odio* – hanno un comportamento complessivamente oscillante (lo si è già visto col *Bëatrice* / *Bea-trice* dantesco); tuttavia esercitano sempre una certa attrazione l’etimo (come era cioè sillabato il nesso in latino) e, quando c’è, il termine-base: dato *ri-apre*, in poesia si attende *ri-aprire* quadrisillabo piuttosto che trisillabo.

Ripeto che queste tre sono non regole ma indicazioni, valide per un primo orientamento; perché il lettore raggiunga una relativa sicurezza in materia gli è richiesta un’ampia e prosodicamente attenta familiarità con la poesia: né questo impedirà che possa imbattersi in qualche caso più o meno incerto.

Vediamo un esempio di come la scansione di un verso possa essere problematica. In uno dei due sonetti non autografi composti in carcere nel 1513 da Machiavelli e che ho già avuto occasione di citare[7] compare il verso «Io dissiˆel nome, et lei per straziarmi / mi battéˆel volto...» (*lei* è una Musa, che ha appena chiesto a Nicolò chi egli sia). Per il secondo emistichio si presentano più soluzioni prosodiche concorrenti: scarterei senz’altro, a quest’altezza cronologica, *leï* con dieresi ‘d’eccezione’ (cfr. il capitolo seguente); è invece possibile la dialefe prima di *et*, che cadrebbe in cesura e che sottolineerebbe la contrapposizione *io* / *lei*. La soluzione adottata dall’editore è forse la meno rischiosa: sinalefe *nomeˆet* e dieresi in *strazïarmi*: certo, a rigore il verbo non è un latinismo (si parte dal sostantivo *(di)stractio*), ma si hanno esempi di *strazïo* usato sdrucciolo. Infine, ultima possibilità, da non sottovalutare, Machiavelli può aver scritto *per straziarmi* e aver però pronunciato – e sottinteso che il destinatario, Giuliano de’ Medici, avrebbe proceduto nello stesso modo – *per istraziarmi*, con *i*- prostetica dinanzi a *str*-: è una prassi di cui si hanno esempi dinanzi a *s* ‘complicato’, cioè seguito da altra consonante o facente parte del digramma palatale *sc* (come in *scempio*). In casi dubbî come questo non sarebbe male che il commento s’incaricasse d’illustrare e discutere le varie alternative.

Dovrebbe essere ovvio, ma pare non lo sia per tutti gli editori di testi, che in uno stesso verso possono senza nessuna difficoltà convivere due dieresi, come per esempio, certissimamente, in «Fortunaˆinvidïosaˆa lor quïete» del Poliziano (*Stanze* I 21 5): non nello stesso verso, ma nello stesso

vocabolo possono ben esserci due dieresi, come per esempio in «ched e’ non v’era varïazïone» (Boccaccio *Teseida* VII 19 3).

[4] W.Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973, pp. 21 e, per *maestro*, 27.

[5] R. Spongano, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Pàtron, Bologna 1974², p. 18.

[6] Per illustrare i singoli casi do qui solo pochi esempi. Chi desiderasse un’esemplificazione più ampia e maggiori ragguagli (in particolare su versi in cui l’inammissibilità non è stata rispettata) può ricorrere alla mia *Metr. it.*, pp. 190-99; per raccapezzarsi nella materia – che in merito a dieresi/sineresi e a dialefe/sinalefe è particolarmente intricata –, consiglio di partire dal *Sommario*, pp. XXI-XXIX, eventualmente aiutandosi con l’*Indice-Glossario* terminologico finale.

[7] F. Bausi, A. Corsaro, *Un capitolo della fortuna ottocentesca di Machiavelli: i sonetti dal carcere a Giuliano de’ Medici. Testo e commento*, in «Interpres», XXIX (2010), pp. 96-150.

4. La dieresi d’eccezione

Resta da considerare la cosiddetta *dieresi d’eccezione*. È chiamato così prima di tutto il fenomeno per cui, specialmente nella poesia più antica (due-trecentesca, ma anche oltre), vengono dieretizzati i nessi vocalici discendenti finali di parola – che normalmente, come abbiamo visto più volte, occupano una sola sede all’interno dei versi. Si tratta del tipo esemplificabile con gli endecasillabi danteschi

questa rëa per me nol possaˆudire

di *Amor, da che convien* 13, dove *rea* è eccezionalmente trattato da bisillabo; o con

Ïo, cheˇal divino da l’umano

di *Par*. 31 37, dove dieretizzato è il pronome. Come si vede, in questo primo tipo la dieresi non fa che estendere all’interno quel che avviene a fine verso, dove parole come *rea* e *io* sarebbero bisillabe.

Anche per quella ‘d’eccezione’ restano valide in linea di massima le norme che regolano la dieresi in genere, nel senso che la dieretizzazione è complessivamente più frequente e di per sé più giustificata con i latinismi (come *re-a*, che è bisillabo anche in latino), mentre è meno immediatamente ammissibile, talvolta sospetta, con le parole di tradizione ininterrotta, come l’*i-o* bisillabo di Dante (da *ego*) – che pure nel caso concreto è testualmente sicuro e confermato dall’uso di molti altri rimatori all’incirca coevi.

La ‘dieresi d’eccezione’, senza mai scomparire del tutto, si fa via via meno frequente dal Cinquecento in poi. Certo qualche esempio ne è rintracciabile qua e là anche in testi recenziori: così il D’Annunzio della *Figlia di Iorio* ha, in forte inarcatura, «Mila,ˆuna risonanza nella voce / Haï, che mi consolaˆe mi contrista», dove quell’*hai* bisillabo (i due puntini li ho messi io) produce nell’ascoltatore un sussulto, quasi fosse un’esclamazione di doloroso stupore.

A meno che le dieresi d’eccezione non siano segnalate dall’editore, il lettore si guarderà bene dal ricorrere ad esse al solo scopo di far quadrare a

tutti i costi il computo sillabico: non dimentichi che esse sono, appunto, eccezionali.

Da parte sua chi edita testi antichi trasmessici in forma non autografa dovrà essere particolarmente cauto: prima di accogliere a occhi chiusi una dieresi d'eccezione etimologicamente mal giustificata in parole come *noï*, *voï* (da *nos*, *vos*), *maï* (*magis*), *haï* (*habes*, attraverso **has*), *luï leï* (**illui*, **illaei*) ecc. e marcarla coi due puntini, converrà che si chieda se il contesto prosodico e i manoscritti che trasmettono quella tal poesia non consentano una soluzione diversa e più economica. Nella recente edizione di un volgarizzamento anonimo dell'*Eunuco* di Terenzio mi è capitato d'incontrare un verso che l'editore stampa come «mi maraviglio ben ch'el stïa quieto», laddove è evidente che bisogna invece scandire «...stia quïeto». Dunque, in termini generali, anche il lettore non del tutto digiuno di filologia e di metrica, anziché prendere senz'altro per buona la soluzione propostagli, ha il diritto di chiedersi se quella tal dieresi d'eccezione è davvero, caso per caso, la soluzione più ragionevole.

In base alla mia esperienza – per forza di cose limitata, e dunque con riserva – direi che questo primo tipo di dieresi d'eccezione ricorre con maggior frequenza quando il termine è seguito da una pausa, o almeno da una segmentazione sintattica eseguibile come una lieve sospensione. Nel già citato «Ïo, che al divino dall'umano, A l'etterno dal tempo era venuto», la breve pausa da cui si può far precedere il *che* relativo (non per nulla l'editore vi ha messo una virgola, con un'altra dopo *venuto*) facilita la distensione bisillabica di *io*, come se il pronome si trovasse nella situazione ritmosillabica che spesso accompagna la cosiddetta 'pausa di fine verso'. Scelgo come altro esempio, per illustrare questo genere di problematiche, l'endecasillabo di una canzone del rimatore trecentesco Antonio Pucci edita e studiata da Anna Bettarini Bruni[8]: nel manoscritto che lo tramanda, questo verso si presenta nella forma «uno di que' due che cotanto l'ama». Lasciato così, l'endecasillabo avrebbe, sì, l'ultimo ictus in 10ª, ma presenterebbe anche un accento centrale anomalo: non in 4ª o in 6ª, bensì in 5ª, su *due* regolarmente monosillabico. Certo si potrebbe ovviare all'accento in 5ª promuovendo, ma forzatamente, *que'* a scapito di *due*: «uno di qu**é**' ¦ due che cotanto l'ama», così l'ictus passerebbe in 4ª (con la barra spezzata indico la cesura, con l'accento la *promozione* – cfr. cap. 7 –, cioè l'accentazione intensa, linguisticamente forzata, di *que'* nel sintagma *que'-dùe*). Molto più naturale ed economica ritengo sia la soluzione messa a testo dall'editrice che decide di troncare *uno* in *un* (era allora comunissimo che autori e copisti completassero graficamente le parole, *un* compreso): «un di que' düe ¦ che cotanto l'ama», con dieresi d'eccezione in *due*; così facendo il bisillabismo d'eccezione riporta l'accento in 4ª e la segmentazione sintattica introdotta dal *che* risulta all'incirca analoga – cioè coincidente con una breve sospensione – a quella del verso di Dante «Ïo, che al divino...».

Più incerti altri casi: è stata molto discussa per esempio la prosodia del verso

ficcaï liˆocchi per lo cottoˆaspetto

d'*Inf.* 15 26, dove Giorgio Petrocchi considera bisillaba la desinenza -*ai* (da -*avi*), credo con ragione; Mario Casella preferiva invece la dialefe fra *li* e *occhi*: «ficcai [bisillabo] liˇocchi...». Altri nessi discendenti finali su cui l'editore deve, come dicevo, interrogarsi, facendo la massima attenzione alle soluzioni alternative (quando ci sono), riguardano l'eventuale bisillabismo d'eccezione di non-latinismi quale per esempio *voi*: in Chiaro Davanzati (XXXVII 29), di fronte a un eventuale, possibile «volere già di *voï* non cangiai», dove *voi* sarebbe bisillabo, oggi metterei forse a testo «volere già di *vo' i'* non cangiai» dando rilievo al pronome, tanto più che in questo caso segue nel verso successivo la contrapposizione: «ma [sottinteso *cangiò*] da la vostra parte...», 'non fui io a cambiare, ma voi'.

Nella poesia tradizionale un'altra forma di 'dieresi d'eccezione' è quella che talvolta interessa i nessi vocalici atoni finali di parola, che invece generalmente occupano una sola sede. Di Dante sono memorabili i versi

Quale ne' plenilun*ïi* sereni
Triv*ïa* ride tra le ninfeˆetterne

(*Par.* 23 25-26); Petrarca ha

ad una gran marmor*ëa* colonna

(*RVF* 53 72), e con parole di questo genere, come *aurëo purpureï*, ma anche con nomi propri latini e greci del tipo *Marsïa* o *Furïe*, ha avuto un largo seguito: un sonetto di Lorenzo de' Medici comincia per esempio col verso «Belle, frescheˆe purpurëe viole». S'intende che tale dieretizzazione è possibile in linea di principio solo nei latinismi; e può anche servire a formare versi sdruccioli perfettamente legittimi: nel Manzoni dell'*Adelchi* è lecitamente sdrucciolo il settenario «Lievi pensier virgin*eï*». Così nelle strofette dell'*Inno di Mameli*, sono sdruccioli – benché si cantino come se fossero piani – i senari «Fratelli d'Italïa», «dell'elmo di Scipïo», «dov'è la vittorïa»; e che siano sdruccioli è provato dal fatto che altri ve ne sono, nelle medesime sedi strofiche, in quel che segue (e che non si canta mai).

Le parole come quelle qui sopra esemplificate, che possono essere usate come piane o come sdrucciole, vengono talvolta denominate *semisdrucciole*. Ve ne sono alcune nelle *Myricae* di Pascoli: «senza piegar la ferrëa persona» (*Il fonte*, 10), «traˆi lunghiˆintercolunnïi de' pini», e così *sotterraneï, aerëo, plenilunïo, assidüo, industrïa*.

Vale la pena segnalare qui che un altro tipo di dieresi d'eccezione compare, meno raramente di quanto si creda, nei dittonghi *au* ed *eu* (beninteso da distinguere dall'*au* per esempio di *pa-ura*, dove fra *a* e *u* c'è iato). Trattandosi appunto di dittonghi (la *u* è semivocalica già in latino), dovrebbero essere, e infatti quasi sempre sono, monosillabici; tuttavia non mancano affatto i versi in cui il dittongo è stato eccezionalmente dieretizzato (o 'distratto'): così, per esempio, con *au* tonico, in «per quell'*aü*ra piove», settenario di Guido Novello da Polenta (va da sé che sarebbe impensabile un **pïove*, che andrebbe contro il punto 3 del 'decalogo'), in «c*aü*ta masticar fuor del quesito» di Michelangelo Buonarroti il Giovane; e con *au eu* atoni, in «*Eü*noè [quattro sillabe] si chiama,ˆe non adopra» di *Purg*. 28 131, in «fu che dormendo pressoˆall'*aü*rora», endecasillabo di un già citato sonetto caudato di Machiavelli, in «fu da tuttoˆil consiglio appl*aü*dito» forse di Francesco Redi, oppure ancora in «Natura,ˆill*aü*dabil maraviglia» di Leopardi (*Sopra un basso rilievo* 46). Nei versi di Boccaccio, che complessivamente ha una prosodia un po' personale, l'*au* è anzi dieretizzato quasi sempre.

[8] A. Bettarini Bruni, *Un quesito d'amore tra Pucci e Boccaccio*, in «Studi di filologia italiana», XXXVIII (1980), pp. 33-54.

5. Sinalefe e dialefe

Nel settore di queste due figure metriche contrapposte, l’onnipresente sinalefe (ˆ) e la complessivamente meno frequente dialefe (ˇ), non esistono ‘decaloghi’ o altre regole di validità assoluta. Nella poesia più antica, due-trecentesca, Dante compreso (ma, s’intende, anche dopo, specie presso autori o in generi prosodicamente meno rigorosi), non è raro imbattersi in una dialefe là dove ci aspetteremmo una sinalefe (meno spesso l’inverso). La fluidità del verso di Petrarca deve molto all’onnipresenza e naturalezza delle sinalefi; le troppe e a volte insolite dialefi del verso di Boccaccio contribuiscono non poco a disarticolarlo, talvolta dando addirittura l’impressione che sia *ipometro*, sotto misura, carente di una sillaba; ma si hanno anche casi di apparente *ipermetria* (sovrabbondanza sillabica), come nel fitto susseguirsi di sinalefi e dialefi di *Teseida* I 38 5:

ch’egliˆhaˆin quaˆin **là**,ˇin giùˇe ’n **su**ˇuditi

dove, per cogliere meglio il ritmo complessivo, è consigliabile segmentare in due, alla cesura, il profilo accentativo del verso e dare forte intensità agli ictus di 4ª (*là*) e di 8ª (*su*): insomma *tatatatà tatatatà tatàta*.

Ovviamente ha prevalso la prassi di Petrarca, che s’indovina riconducibile a norme in complesso costanti[9]. Costanti non vuol però dire rigide: tanto è vero che, per esempio, il sintagma «dì e notte» nel *Canzoniere* ora è sinalefico, «là ’ve tolto mi fu, dìˆet nocteˆandava» (*RVF* 23 56), ora invece dialefico, «però che dìˇet notteˆindi m’invita» (*RVF* 47 7).

Le combinazioni possibili sono numerosissime[10]: si va dalle più comuni, del genere di quelle già incontrate nei due esercizi (capp. 1 e 2), a quelle che coinvolgono tre, talvolta anche quattro parole (come, per esemplificare su un verso moderno, nelle *Quartine del pioppo* di Andrea Zanzotto, che sono in settenari, «...ove si scolora / L’an|sia:ˆ eˆaˆo|cea|no | l’au|tun|no / Ti circonda...»). Ma la loro varietà è dovuta soprattutto al fatto che le vocali

implicate sono ora toniche, ora atone; con la complicazione che quelle linguisticamente toniche possono diventare atone entro il sintagma di cui fanno parte.

Sarà quasi superfluo ricordare che non sempre è tonica una vocale graficamente accentata: *più*, per esempio, in «non lo sento più» è tonico, ma in «è più bello» è atono, proclitico.

Se indichiamo con *v* una vocale atona e con *v́* una tonica, gli incontri più semplici e frequenti si possono rappresentare con -*v*, -*vv* , -*v́* o -*v́v* finali in contatto con una *v*- iniziale atona della parola seguente: «molto soffrì nel glorïos*o*ˆ*a*cquisto» (-*v v*-; *Gerusalemme liberata* I 1 4), «in che la vide,ˆesca contin*ua*ˆ*a*l foco» (-*vv v*-; ivi I 48 8), «come la strage pi*ù*ˇ*e* più s’ingrossa» (-*v́ v*-; ivi III 41 2: la *i* di *più* è una iod, cfr. ‘decalogo’ punto 3), «god*ea*ˆ*i*n mirarlo,ˆeˆin ragionar con esso» (-*v́v v*-; ivi I 77 6). Un esempio del caso inverso, -*v* finale in contatto con *v́*-, si ha entro uno dei versi or ora citati: «in che la vid*e*,ˆ*e*sca continuaˆal foco», oppure in «per pi*ù*ˇ*a*lta cagioneˆil tempo chiede» (-*v v́*-; ivi II 36 2: *alto* è spessissimo preceduto da dialefe). Quando -*v́* è in contatto con un’altra *v́*- si ha molto spesso la dialefe, «né far*ò*ˇ*io*;ˇet se pur talor fuggo» (*io* posposto è tonico; *RVF* 127 92); non sempre però: «cos*ì*ˆ*a*ncoˆi tuoi nemiciˆaffida, ˆeˆinvita» (Tasso, *GL* IV 39 7), dove la sinalefe risulta un po’ forzata.

Le combinazioni che coinvolgono tre parole si hanno in versi come (con -*v* + «e» + *v*-) «mirarl*o*ˆ*e*ˆ*i*n» di uno dei versi precedenti, oppure (con -*v* + «ho» + *v*-) «di mia speranz*a*ˆ*ho*ˆ*i*n te la maggior parte» (*RVF* 53 25), o ancora (con -*v* + «io» + *v*-) «Tal er*a*ˇ*io*ˇ*i*n quella turba spessa», *Purg*. 6 10. È ovvio che sono più rare le combinazioni che di parole ne coinvolgono quattro, come in *Par.* 26 17: «Alf*a*ˇ*e*ˇ*O*ˇ*è* di quanta scrittura», dove l’apparente ipometria, congiunta con altre considerazioni, indusse alcuni filologi a proporre di leggere *Omega* anziché *O*.

I manuali enumerano i casi in cui la dialefe è meno infrequente: 1. dopo parola ossìtona (tronca) o terminante con -*v́v* (per quest’ultima situazione si veda, *infra*, diesinalefe); 2. in presenza di certi monosillabi, come *o* esclamativo o disgiuntivo, *io tu* tonici (posposti al verbo), *è ha fu* e simili, *(co)sì se già più là*, ecc.; 3. dinanzi a vocale iniziale tonica. Ma s’intende che si tratta d’indicazioni di massima: possono avere una certa utilità, ma non escludono affatto che in qualche verso la soluzione sia sinalefica.

Quanto alla sinalefe, essa diventa presto (almeno dal Cinquecento, ma anche prima) obbligatoria o quasi fra vocali finali e vocali iniziali entrambe atone; se c’è dialefe, si può senz’altro considerarla ‘d’eccezione’.

Per risolvere alcune comprensibili incertezze, alcune delle quali possono dipendere dal coincidere o non-coincidere di certi accenti linguistici con gli accenti centrali del verso, non si dimentichi mai che nell’endecasillabo questi ultimi colpiscono quasi sempre la 4ª o/e la 6ª sede. Negli altri tipi di verso, più brevi (come il settenario) o dal ritmo più uniforme e cadenzato (come sovente l’ottonario), le eventuali incertezze sono in genere superabili senza troppa difficoltà.

Per il poeta antico, due-trecentesco, Dante compreso, la scelta tra dialefe e sinalefe è quasi libera: perfino tra vocale finale atona e vocale iniziale anch’essa atona non mancano casi di dialefe, es.:

d’infantiˇe di femmineˆe di viri

(*Inf.* 4 30); in alcuni manoscritti è stata aggiunta un’altra *e* iniziale (che completerebbe il polisindeto, *e*... *e*... *e*...) proprio per evitare la dialefe, già sentita come anomala. Altro esempio:

sì come troppoˇagravata cosa,

Guinizzelli *Tegno de folle ’mpresa* 16 (*PdD*. S’intende che in casi simili, complessivamente infrequenti anche in tale zona cronologica e perciò talvolta sospetti, è dovere dell’editore assicurarsi che il testo tràdito non offra altre possibilità prosodiche). Il Boccaccio, la cui versificazione è certamente meno capricciosa di come la si è descritta, ha un certo numero di dialefi che avrebbero urtato l’orecchio di un Petrarca, per esempio dopo il *che* dichiarativo o relativo: «per me vi priego cheˇAmor preghiate» (*Filostrato* I 6 5), «quant’altra cheˇin Troia fosse nata» (ivi I 11 8).

Data questa relativa libertà, càpita, più spesso che in seguito, d’imbattersi in sillabazioni incerte: scandiremo «ma sapïenza,ˆamor*e*ˇ*e* vertute» (*Inf.* 1 104), o «ma sapïenz*a*,ˇ*a*moreˆe vertute»? (l’unica cosa assolutamente esclusa in Dante è il trisillabismo di *sapienza*!); un verso così già a Petrarca, per non dire ad un secentista come Giovan Battista Marino, sarebbe parso sotto misura, ipometro, proprio in ragione di quell’insolita dialefe. Altro esempio, fra i tanti: si scandirà «che| non| parë|a| s’e|ra| lai|coˆo| cher|co» (*Inf.* 18 117) o «che| non| pa|rea| s’e|ra| la|ï|*co*ˆ*o*| cher|co», oppure anche «che| non| pa|rea| s’e|ra| lai|*co*|ˇ*o*| cher|co»? In questo caso, come talora avviene, l’incertezza coinvolge dieresi e dialefe. Qui e in certi altri endecasillabi si ha il numero di sillabe richiesto e l’accento centrale in 4ª o 6ª tanto con una dieresi quanto con un’ammissibile dialefe; per approssimarsi alla soluzione più probabile bisognerebbe cercar di capire, ma a prezzo di lunghe e pazienti ricerche (non necessariamente fruttuose), quali sono le consuetudini dell’autore in merito ad entrambe le figure: va da sé che questo si può pretendere da chi ha il compito di fornire un’edizione critica, non certo dal lettore comune. Del resto, in determinati casi, nemmeno il metricista più meticoloso ed esperto può illudersi di dare risposte assolutamente inoppugnabili.

Tutt’altro genere d’incertezza si ha con quella particolare figura che, combinando *die*resi con *sinalefe*, ho proposto di chiamare *diesinalefe*.

Avevo constatato che quelli fra i miei studenti che più si erano appassionati alle questioni prosodiche incontravano qualche difficoltà non di esecuzione ma di scansione con le combinazioni -*vv v*- e -*v́v v*- allorché queste occupano non una, che sarebbe il caso normale, bensì due sedi sillabiche. A giudicare dalle soluzioni testuali non sempre omogenee adottate, tali incontri hanno imbarazzato anche gli editori di testi, che a volte ricorrono ai due puntini, a volte no. Prendiamo versi come

si stava‸in pace, sobr*ia e* pudica

(-*vv v*-) di *Par.* 15 99 e come

e Sisto‸e P*io e* Calisto‸eˇUrbano

(-*v́v v*-) di *Par.* 27 44. Agli effetti dell'esecuzione non fanno problema: -*ia e* e *io e* occupano due sedi; ma come procedere nella scansione? Si computerà «so|brï|a‸e», «Pï|o‸e» con dieresi e poi sinalefe, o invece «so|bria|ˇe», «Pio|ˇe» senza dieresi e poi dialefe?

In termini generali si può dire che l'interpretazione dieretica (e quindi il ricorso ai due puntini) è preferibile nella combinazione interamente atona, «sobrïa‸e», purché beninteso il nesso finale sia dieretizzabile, come appunto in *sobrïa* (lat. *sobri-a*); se non lo è, non resta che ricorrere alla dialefe. Quanto all'altra combinazione, *Pioˇe*, la dieresi è probabile (perché Dante usa bisillabo, da *pi-um*, anche l'aggettivo; e così quasi sempre Boccaccio), ma si può fare a meno del segno di dieresi. E non è certo il caso di supporre, e notare, la dieresi in versi come «Guard*aiˇi*n alto,‸e vidi le sue spalle» di *Inf.* 1 16, o in «a v*oiˇa*rmata non mostar pur l'arco» di *RVF* 3 14, perché anche presso un autore antico come Dante la dieresi in *guardai* e in *voi* sarebbe 'd'eccezione'.

S'intende che certe situazioni diesinalefiche possono anche sfuggire: in *Filostrato* II 85 1 si può essere tentati di scandire «Ma come noï, per continua‸usanza», con dieresi d'eccezione in *noi*; eppure non c'è dubbio che la scansione giusta è: «Ma come noi, per contin*üa‸u*sanza», con *u* vocalico in 8ª sede e -*a‸u*- sinalefico in 9ª: a parte il fatto che *continua* è un latinismo, la dieresi è confermata dall'esistenza del suo antico doppione *contìnova*.

[9] Lo conferma una mia ricerca del 1984 – riedita in *Saggi metrici*, a cura di P. Gresti e M. Zenari, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006, pp. 141-53 –, che però si occupa di una sola fra le innumerevoli possibilità d'incontro vocalico interverbale, e cioè del tipo *diesinalefico* (vedi *infra*) esemplificabile

con «a v*oi˘a*rmata non mostrar pur l'arco» (*RVF* 3 14): nesso bivocalico finale (-*oi*) più una parola iniziante con vocale (*arm*-).

[10] Un ampio ma dichiaratamente incompleto inventario è in *Metr. it.* alle pp. 343-47, *Griglia delle giunture interverbali*. Le soluzioni sinalefiche o dialefiche lì esemplificate non hanno assolutamente valore normativo, ma solo constativo: dove per una data combinazione è esemplificata una sinalefe, in altri testi si può avere dialefe, e viceversa.

6. Varietà ritmiche dell'endecasillabo

Dal punto di vista ritmico non pongono in genere difficoltà gli endecasillabi con accenti, o *ictus*, nelle sole sedi pari. Un caso estremo è che li abbiano in tutte: ho già avuto occasione di citare (cfr. *supra*, p. 16) il quasi proverbiale

di qu**a**, di l**à**, di gi**ù**, di s**u** le m**e**na

(*Inf.* 5 43), che ha accenti di 2ª, 4ª, 6ª, 8ª e ovviamente di 10ª; altro esempio:

In n**o**bil s**a**ngue v**i**taˆhum**i**leˆet qu**e**ta

(*RVF* 215 1); si noti che nella poesia più antica, contro l'etimo e per estensione del tipo *gentile*, *umìle* è quasi sempre piano (cfr. cap. 8).

Di solito però questi accenti pari risultano diradati (basti a confermarlo la colonnina numerica posta a lato del sonetto da cui abbiamo preso le mosse, cap. 1); talvolta, anche molto diradati, come in Montale:

inesplic**a**taˆeˆinesplic**a**bile,ˆ**o**ggi

(*La bufera* «Proda di Versilia» 5), che è un endecasillabo di 4ª e 8ª, dove dunque 'mancano' quelli di 2ª e di 6ª. In Govoni,

con indic**i**bile malincon**i**a,

sopravvive addirittura solo quello di 4ª.

A dire il vero quest'ultimo verso suona, piuttosto che come un endecasillabo, come un quinario doppio col primo emistichio sdrucciolo al modo di Rolli (ne ho fatto cenno a p. 17) e di Carducci, i quali mirano a riprodurre il profilo del falècio greco-latino letto a modo di prosa, cioè col profilo di «Cui dono lèpidum novum libèllum» di Catullo. Oltre che in qualche rimatore due-trecentesco, se ne trovano alcuni, frammisti a normali endecasillabi, sia nel *Fiore* (da attribuire a Dante, secondo la nota tesi di Contini) – per esempio, «po' che la pecora nol conoscesse» (97 7) –, sia nel Dante sicuro, dove però presentano sinalefe centrale, come «per che tremavanoˆambedue le sponde» (*Inf.* 11 66). In seguito si evitò in genere di usarli come normali endecasillabi, proprio perché si confondono con quinari doppi.

Restando ancora ai versi con ictus pari, quando è molto ampia la campata iniziale come in

per la similit**u**dine che n**a**cque

(*Par.* 14 7), dove il primo ictus è in 6ª, certi lettori e certi metricisti ritengono che si debba marcare con un accento detto ‘secondario’ una delle sedi ‘vuote’: ma quale?, *per*, *la*, *si-*, *-mi-*? A me pare che tale ‘riempimento’ non sia affatto richiesto: il ritmo ne risulterebbe banalizzato (gli endecasillabi di 1ª, 2ª, 3ª o 4ª e poi 6ª sono comunissimi), e forse è proprio quello che i poeti hanno voluto evitare.

Così, secondo me (ho avvertito fin dalla *Premessa* che certi fattori di variabilità dipendenti dal giudizio individuale entrano in gioco specialmente in questo settore), non richiedono ictus supplementari gli endecasillabi di 2ª 8ª, come

con l’**a**nima che sen gir**à** sì trista,

(Dante *Rime* «Lo doloroso amor» 25), o come

e C**e**sare per soggiog**a**reˆIl**e**rda,

(*Purg.* 18 101); tanto meno quelli di 3ª 8ª, come

partir**à**ssi col torment**a**r ch’è degna,

e di nuovo «Lo doloroso amor» 36,

per lo f**u**rto che frodol**e**nto fece

(*Inf.* 25 293), oppure

canter**à**ggio de la mia gi**o**iaˆintera,

Bonagiunta da Lucca «Fina consideransa» 12 (*PdD*). Oppure ancora, per citare un esempio più recente e ritmicamente ardito, in Pascoli,

ondeggi**a**ndo cadono gi**ù** le piume

(*Odi e Inni* «L’isola dei poeti» 39), dove, almeno per il mio orecchio, l’accento di *càdono* (che sarebbe di 5ª) va ammortizzato (analogamente a come il verbo diventa proclitico in «cade-giù»). Certo, tutti questi versi hanno profili alquanto rari, privi come sono di ictus in 4ª o in 6ª; ma questa

rarità non mi pare che ne consigli il travaso nel capitolo che segue, fra gli endecasillabi ‘anomali’.

In casi davvero estremi come gli endecasillabi «sovramagnificentissimam**e**nte» citato come tale da Dante o «precipitevolissimevolm**e**nte» del noto proverbio, almeno un appoggio interno ‘secondario’ ci vuole: ma dove lo piazzeremo? La sua collocazione è largamente opzionale.

Oltre le sedi pari, è ovvio che anche quelle dispari dell’endecasillabo possono essere portatrici di accento ritmico: si verifichi, anche per questo, nella colonnina numerica di «Passa la nave mia», dalla quale emergono versi con accenti in 1ª, di 3ª, di 5ª o di 7ª sede. Un tipo di endecasillabo assai frequente è proprio quello con accento in 7ª, come il dantesco

D**o**nne ch’av**e**te‿intell**e**tto d’am**o**re,

che è perfettamente dattilico (comincia con tre volte *tàtata*) perché ha accenti di 1ª, 4ª e 7ª.

Ma neanche la 9ª si sottrae, es.:

in qu**e**ste st**e**lle che ’nt**o**rno‿a l**o**r v**a**nno

(*Par.* 7 138), 2ª 4ª 7ª 9ª-10ª, che ha un accento ribattuto finale non molto intenso (si confronti con quello invece intensissimo del conte Ugolino, vedi *infra*, p. 70).

7. Endecasillabi con accenti anomali. La promozione ritmica

Ho ripetuto non so quante volte che quasi tutti gli endecasillabi hanno accenti ritmici in 4ª o in 6ª sede oppure in entrambe. Che però ve ne siano altri che non presentano tale caratteristica lo sapeva già molto bene il vicentino Giovan Giorgio Trìssino: nella sua *Poetica* (1529) questo grande esperto di metrica antica enumera varî tipi di endecasillabo anomalo, affrettandosi però a condannarli «per la mala risonanzia loro». Gli si potrebbe obiettare che in realtà un verso come il dantesco

vest**i**to di n**o**vo d’un dr**a**ppo n**e**ro

(*Rime* «Un dì...» 9), pur avendo accenti tutt’altro che comuni di 2ª, 5ª, 8ª, di per sé non suona poi così male: si può scandirlo come un novenario che oggi chiameremmo ‘pascoliano’ (con terminologia greco-latina tre *anfibrachi*, cioè tre volte *tatàta*), seguito da un bisillabo piano.

È vero però che il *De vulgari eloquentia*, II V 6, esprime un giudizio molto negativo, parlando del novenario, su siffatto andamento, che fa l’effetto di un «trisillabo triplicato».

Comunque sia, Dante sembra avere alcuni endecasillabi dal profilo ritmico anomalo, ma va detto che sono pochissimi. Con gli stessi accenti di 2ª, 5ª, 8ª si suole accostare a quello or ora citato il verso della *Vita nova*

che f**a** li miei sp**i**riti g**i**r parlando,

«Sì lungiamente...» 10; ma intanto Guglielmo Gorni lo stampa con «spirti», dunque, benché non segni la dieresi, con un *mieï* bisillabo d’eccezione – del resto interpretabile anche, con prostesi, come «mie’ ispirti»: col che l’accento centrale slitta in 6ª; e poi è certo che allora, in un verso, non si potesse talvolta accentare *spirìti* per gallicismo (come in occitanico *esperìt*)? Un sonetto di Monte Andrea (sonetto 112) – rimatore dugentesco che peraltro non rifugge da profili ritmici anomali – comincia col verso «Languisce ’l meo spirito ser’ e mane», che con *spirìto* otterrebbe il suo bravo ictus di 6ª; e che l’accentazione piana non fosse allora del tutto intollerabile parrebbe provato fra l’altro dal copista del canzoniere Palatino, il quale, rifacendo di testa sua il v. 37 di «Madonna dir vo voglio» di Giacomo da Lentini (*PdD*), vi pone proprio uno *spirìto* in rima con *chito*, ‘quieto’.

Comunque stiano le cose, su questo verso dantesco dovremo tornare fra poco: a ulteriore conferma di quanto ho detto nella *Premessa*, e cioè che, in generale, la questione degli accenti ritmici è complessa e assai delicata.

Riprendendo il discorso sugli endecasillabi giudicati ‘mal risonanti’, il fatto è che Trìssino ha un orecchio petrarchizzato, e Petrarca un verso con tale profilo accentativo non lo avrebbe tollerato; così come in seguito non lo avrebbe preso a modello la poesia tradizionale né certo raccomandato la trattatistica.

Gli endecasillabi con profilo anomalo si concentrano nella poesia dei primi secoli, facendosi in seguito più rari specie presso i maggiori; se ne trovano ancora nel Quattro e perfino nel Cinquecento, ma sempre più sporadicamente, in generi di destinazione meno eletta o presso autori accomodanti. Ne ricompaiono, ma con tutt’altra funzione, nel Novecento, nell’area di una metrica non ancora totalmente libera ma liberata dai vincoli stretti della tradizione, dove giocano sul fatto di essere e insieme non essere endecasillabi veri e propri: così per esempio in Montale è di 1ª, 5ª

qu**a**lche disturb**a**ta Divinit**à**,

(*Ossi* «I limoni» 36); di 2ª, 5ª

si f**a** lament**o**sa letterat**u**ra

(«Potessi almeno» 14, poesie entrambe in cui abbondano gli endecasillabi normali).

Ho detto prima (cfr. *supra*, p. 16) che l’andamento accentativo *tendenziale* dell’endecasillabo è giambico: una successione di *tatà* ripetuti, e quindi di accenti nelle sedi pari; non avevano avuto difficoltà ad accorgersene i trattatisti del passato e lo confermano per via statistica alcune ricerche recenti. Sia coi grandi numeri, sia per esempio sui soli 14 versi di un qualsiasi sonetto (compresi i due da cui abbiamo preso le mosse), il suo diagramma risulta zigzagante, coi picchi di alta frequenza nelle sedi pari – fino al 100% della 10ª – e minor frequenza in quelle dispari: molto bassa nella 9ª, minima nella 5ª. Questo dato di fatto lascia prevedere che, *quando beninteso non si possa piazzare un ictus in 4ª o 6ª sede senza forzare inaccettabilmente la lingua*, saranno le sedi dispari a dar luogo a profili ritmici insoliti, ora più ora meno contrastanti con quelli maggioritari: e soprattutto le sedi centrali, la 3ª, la 5ª e la 7ª. Infatti l’accento di 1ª, che pur

imprime al verso un certo vigore iniziale (abbiamo potuto constatarlo nel nostro secondo esercizio, cfr. *supra*, p. 28), è troppo periferico per sconvolgere la fisionomia ritmica complessiva del verso. Quanto a quello di 9ª, che viene a trovarsi contiguo a quello inamovibile di 10ª, non può che dar luogo a un accento ora più ora meno fortemente *ribattuto*: in area ancora canonica se ne ha un esempio particolarmente intenso – e di grande efficacia espressiva – in *Inf*. 33 78, dove dei denti del conte Ugolino che intaccano il cranio dell’arcivescovo Ruggeri è detto

che f**u**roˆall’**o**sso, c**o**me d’un c**a**n, f**o**rti,

che ha accenti di 2ª, 4ª, 6ª e 9ª-10ª.

Ciò posto, si può prevedere che avranno un andamento non canonico i seguenti tipi di endecasillabo:

1. quelli con accenti di 1ª, 2ª o 3ª e **7**ª, come, in Chiaro Davanzati XI 73,

Canzon**e**tta, di pres**e**nte t’inv**i**a,

che è di 3ª e 7ª, o nel suo contemporaneo Monte Andrea «Sì come i marinar...» 7 (*PdD*),

V**oi**, gent**i**leˆed amor**o**sa pulz**e**lla,

che è di 1ª, 3ª, 7ª.

Nei *Conviviali* di Pascoli («L’ultimo viaggio», XIV) è volutamente anomalo, imitativo del passo barcollante di Iro, il pitocco, il verso «e mov**e**ndo traball**a**va comeˆ**e**bbro», di 3ª, 7ª.

2. quelli con accento di **5**ª (ovviamente senza possibilità di ictus in 4ª o 6ª), come il «vestito di n**o**vo...» dantesco citato a p. 67; oppure, in Pier della Vigna «Amando con fin core...» 37 (*PdD*),

No la p**o**ssoˆauc**i**re, né vengiam**e**nto,

di 3ª, 5ª, 7ª (segue, inarcando sul verso seguente, «prender»: ‘non la posso uccidere né vendicarmi’; è stato proposto di regolarizzarlo correggendo «no la poss’[e]oˇaucir», accento di 4ª, ma basterebbe «possoˇaucir», di 6ª); oppure, ancora una volta in Monte Andrea, canzone IV 2,

cel**a**r né covr**i**re ’l mort**a**l dol**o**re,

di 2ª, 5ª, 8ª.

Indubbiamente tali profili ritmici, comunque piuttosto rari, sono stati considerati legittimi o quanto meno tollerati da alcuni rimatori del Due-Trecento e talvolta anche oltre. Ciò non deve però far dimenticare che il loro numero – in un periodo in cui quasi non si posseggono autografi e molti testi ci sono stati trasmessi in copia unica – può essere stato incrementato da locali inesattezze dei copisti. Perciò l'editore moderno dovrà (e il lettore competente potrà) chiedersi caso per caso se il testo è sicuro così o se non sia proponibile, almeno in nota (per il lettore, almeno mentalmente), una normalizzazione accentativa, che del resto si ottiene talvolta con accorgimenti o ritocchi di modesta entità. Comunque sia, credo sia eccessivo sostenere che l'endecasillabo antico avesse come unica 'regola' l'ultimo accento in 10ª: fin dalle origini della nostra poesia quelli non-anomali costituiscono la schiacciante maggioranza; e che già in antico quasi tutti i poeti avessero una coscienza almeno incipiente di una contrapposizione fra accentazioni correnti e accentazioni devianti sembra confermato fra l'altro dal comportamento di Bonagiunta Orbicciani (1250 circa). Questo rimatore lucchese, i cui endecasillabi sono canonici, ricorre però, nel nono verso di ciascuna strofe di una sua ballata (V), a endecasillabi tutti di 5ª, come «che non ha sost**e**gno né retenensa», «perch'io ci colp**a**sse, ché la cagione»: ciò sembrerebbe provare che era consapevole della loro anomalia rispetto a quei profili, diciamo convenzionalmente 'petrarcheschi', che fin dalle origini venivano sempre più imponendosi.

Nei versi che ho citato qui sopra a nessuno verrebbe in mente di accentare, pur di portare l'ictus in 4ª o in 6ª, *Canzonettà*, *prèsente*, *àucire* o *aucirè*, *còvrire* o *covrirè*. Non è così in un altro gruppo di versi, spesso considerati anch'essi non canonici ma che è bene tenere mentalmente distinti dai precedenti, come, per il tipo 1,

nem**i**ca natur**a**lm**e**nte di p**a**ce

(*RVF* 28 50): questo endecasillabo, che potrebbe sembrare di 2ª, 7ª, in realtà è di 2ª, 6ª-7ª (il trattino, ricordo, segnala l'accento ribattuto) in quanto allora gli avverbi in *-mente* mantenevano ben sensibile l'accento dell'aggettivo (tanto è vero che per lo più si scrivevano in due parole).

Ricordo che il suffisso -*mente* non è altro, come etimo, che l'ablativo del sostantivo latino *mens*, propriamente 'con animo', quindi 'in modo'. Della duplice accentazione si è giovato più volte il Pascoli di *Myricae*, per esempio in *La via ferrata* 1-2: «Tra gliˆargini su cui mucche tranquilla- / mente pascono...».

Si tenga presente che, specie con l'Ottocento, i versi – anche gli endecasillabi – tendono a farsi sempre più cadenzati: in Pascoli *Il santuario* 9 sarà prudente considerare di 2ª, 4ª, 8ª, anziché di 2ª, 8ª, il verso «S'incurvaˆin **u**na luminosaˆarcata», con *promozione ritmica* (vedi *infra*) dell'articolo; nei *Poemi conviviali*, «Antìclo», III 11, «la voce della sua donna lontana», sarà da promuovere *della* in 4ª o meglio *sua* in 6ª.

Altro esempio,

che di l**a**grime s**o**n f**a**ttiˆ**u**scioˆet v**a**rco

(*RVF* 3 11): il verso può sembrare avere accenti di 3ª (-*la*-) e 7ª (*fa*-), ma è certamente da considerare di 3ª, **6ª**-7ª. *Son* è stato usato qui da Petrarca come se fosse tonico; si è cioè avuto quel fenomeno che i metricisti chiamano *promozione ritmica*: una parola, *son*, che di per sé non è atona ma che lo sarebbe nella frase (si pronuncerebbe *sonfàtti*), è stata caricata di un accento ritmico forte a scapito di *fatti*. In casi come questo l’esecuzione del verso richiede che la parola promossa, qui *son*, sia nella lettura innaturalisticamente esaltata, messa in rilievo ritmico, ‘promossa’ appunto: per ottenere questo effetto converrà spezzare il sintagma, facendo uno stacco quasi impercettibile fra *son* e *fatti*. Ancora, in Petrarca,

et col m**o**ndoˆet con m**i**a ci**e**ca fort**u**na

(*RVF* 223 7): letto come una frase di prosa, il verso avrebbe accenti di 3ª (*mon*-) e di 7ª (*cie*-), con *mia* proclitico; ma poiché tutti gli endecasillabi di Petrarca sono chiaramente canonici o agevolmente riconducibili alla canonicità, sarà logico pensare che si debba promuovere *mia*: dunque 3ª, **6ª**-7ª: il poeta, con lieve forzatura, ha trattato il possessivo come se fosse posposto al sostantivo e quindi come tonico («la cieca fortuna mìa»).

Per quanto riguarda il tipo 2 (accento di 5ª), torniamo a esaminare un verso del quale ci siamo già occupati: letto come tradizionalmente si leggeva e come ancora si legge nell’edizione di De Robertis, e cioè

che f**a** li miei sp**i**riti gir parl**a**ndo,

si potrà continuare a considerarlo non canonico, con accenti di 2ª, 5ª, 8ª, ma solo perché è non di Petrarca bensì di Dante – e Dante qualche arcaica accentazione anomala pare ancora tollerarla; tuttavia di per sé non si può escludere un’analoga promozione di *miei* in 4ª sede e accento ribattuto in 5ª. È stata molto discussa la prosodia dell’ultimo verso del *Canzoniere* (*RVF* 366 137),

ch’acc**o**lga ’l m**i**o – sp**i**rtoˇ**u**ltimoˆin p**a**ce,

che sembra quasi modellato ritmicamente sul precedente; ma qui non c’è dubbio che, in rimalmezzo, *mio*, benché linguisticamente proclitico, va promosso: dunque 2ª, **4ª**-5ª, 7ª.

Una sinalefe **spirtoˆultimo* in Petrarca sarebbe irricevibile. Quanto a *mio*, si noti che è sillabicamente *ancìpite* (termine che in latino contraddistingue una sillaba passibile in poesia di

essere usata come lunga o come breve): funge cioè da bisillabo entro l’emistichio, che dev’essere quinario come nelle altre strofe, e invece da monosillabo entro l’endecasillabo considerato nella sua interezza. Questa doppia valenza è assolutamente normale con le rimalmezzo in *-ýv*[11] (lo si può confrontare con quanto avviene con *pio* nell’esempio di trans-versalità citato *supra*, a p. 27, e con quello relativo a *rio* nella frottola in forma di canzone di Petrarca, vedi *infra*, p. 121).

Ancora Dante:

che d**ie**diˆal re gi**o**vaneˆi m**a**’ conf**o**rti

(*Inf.* 28 135), cioè ‘i cattivi consigli’: 2ª, 5ª, 8ª. Certo nel sintagma *re-gióvane* (che designava Enrico dal Corto Mantello) *re* diventa proclitico; tuttavia, in quanto sostantivo, è linguisticamente tonico: come tale è passibile di promozione ritmica e non escludo che Dante abbia inteso promuoverlo (2ª, **4**ª-5ª, 8ª). Il procedimento non è molto dissimile da quanto messo in opera da Petrarca in *RVF* 77 6: in

onde questa gent**i**l d**o**nna si p**a**rte,

non esiterei a promuovere *gentil* dinanzi a *donna*, invertendo nel verso quella che nella lingua sarebbe la gerarchia degli accenti (*gentildònna*). Alcuni metricisti considerano anomalo il profilo accentativo di questo verso (1ª, 3ª, 7ª), che invece sarà di 1ª (eventualmente anche di 3ª: l’accento di *questa* è opzionale), **6ª**-7ª. Né c’è da avere dubbi su una prosodicamente analoga promozione di *abbia* in un autore come l’Ariosto, *Orlando furioso* 45 106 8:

si p**uò** che Marf**i**saˆ**a**bbia d**e**ttoˆil v**e**ro,

2ª, 5ª-**6ª**, 8ª.

Tutti questi versi cominciano con profili apparentemente abnormi, però hanno in 4ª o in 6ª una parola o una sillaba che può essere promossa nell’esecuzione: comunque sia, sono casi da tenere distinti da quelli di Chiaro, Monte, Pier della Vigna e simili citati in precedenza. Dall’anomalia ritmica irrimediabile (a meno di un intervento drastico, e perciò sconsigliabile, sul testo) si degrada verso profili che, pur essendo insoliti, sono riconducibili nei pressi della canonicità.

Insomma, come risulta da questi esempi, bisogna guardarsi dal credere che un accento in 7ª o in 5ª basti a trascinare un endecasillabo dall’orbita della

non-canonicità: bisogna prima vedere qual è la situazione nella sede immediatamente precedente e in quella seguente. Un verso come

si s**e**nteˆil cav**a**l p**u**ngereˆet si l**a**ncia,

(Ariosto *Sat.* IV 217) non è anomalo di 5ª, ma ha un accento ribattuto di 5ª-**6ª**. Pascoli (ma in genere l'Ottocento) è, anche su questo terreno, piuttosto audace: l'endecasillabo

e scagli**ò**. N**e**llaˆoscurit**à** profonda,

(*Odi e Inni* «Il negro di Saint-Pierre» II 21) può sembrare di 3ª, 8ª, mentre è certa la promozione in 4ª della preposizione articolata; così come, per esempio, nelle sue *Canzoni di re Enzio,*

dei Tr**o**niˆe d**e**lle Dominazï**o**ni,

avrà accenti di 2ª, 4ª (alcuni metricisti e lettori ne sentiranno un altro meno deciso, opzionale, anche in 6ª, *Do*-).

Il Boccaccio del *Teseida* (autografo) si spinge fino a promuovere perfino qualche preposizione semplice, es.: «'Teseida **di** nozze d'Emilia', o vate», 2ª, 4ª-5ª, 8ª.

S'intende che la promozione ritmica è possibile anche con altri tipi di verso; è ben riconoscibile soprattutto in quelli fortemente cadenzati ('ad ictus bloccati', cioè con accenti fissi in determinate sedi). Tornando al Pascoli di *Myricae*, eccone alcuni esempi: in novenari del tipo «All**o**ra...ˆin un t**e**mpoˆassai l**u**nge» – cioè costituiti di tre *anfibrachi* (tre volte *tatàta*) e nei quali dunque si attende un ictus in 5ª sede – la promozione si verifica nei versi «fuggirono, **che** fuggiranno», «squassavano **le** cavallette» e addirittura «La sera fraˆil **sus**surrìo lento». Fra quei decasillabi che, per quanto siano ben più antichi, vengono oggi chiamati 'manzoniani' soprattutto per la notorietà dell'inizio del coro del II atto del *Carmagnola*, «S'odeˆa d**e**straˆuno squ**i**llo di tr**o**mba» – decasillabi, cioè, in cui si susseguono tre *anapesti* (tre volte *tatatà*) –, Pascoli ne ha uno a prima vista quasi irriconoscibile come tale (tanto più che è il verso incipitario), che suona «Nella m**a**no sua b**e**nedic**e**nte»: dove il possessivo è reso atono ed è promosso l'accento secondario, su *bene*-, del composto.

È molto probabile che nell'Ottocento le sillabe interessate venissero promosse nell'esecuzione più nettamente di quanto consigli il gusto di oggi. Nel primo, splendido, dei *Poemi conviviali* una donna di Lesbo canta accompagnandosi con la cetra due canzoni in strofe saffiche, *ABAb***5**: gli endecasillabi appunto saffici hanno un ictus in 5ª sede, dove Pascoli infatti pone l'accento, es.: «Mugghiaˆil vento, str**e**pita tra le forre»; ebbene, ve ne sono alcuni dove questo accento è ottenuto promuovendo sillabe atone, che leggendo vanno messe in rilievo: «tremaˆappena d'**un** tremolio d'argento», «M'è lontano **da**lle ricciute chiome», «Scoglioˆestremo **de**lla gran luce» e così via.

La promozione ritmica è chiarissima in presenza di certe *rime frante* (vedi *infra*, p. 88): in versi fortemente inarcanti come «Poi che ciascuno fu tornato *ne lo* / Punto del cerchio...» (*Par.* 11 13), in rima con *cielo* e *candelo*, è evidentemente promosso in 10ª sede il *ne*. Con analogo

procedimento Ariosto e Tasso promuovono la preposizione *de* (*de le* : *fedele* e *vele*, nell'*Orl. fur.* 15 18 1-5; *de la* : *vela*, nella *Gerus. lib.* 14 60 7-8).

Il fenomeno inverso è l'atonizzazione in rima, per esempio quella di *lì* in *Inf.* 7 28: «Percotëansi 'ncontro;ˆe poscia pur lì / Si rivolgea ciascun...» ('le schiere degli avari e dei prodighi si urtavano scontrandosi; e poi, proprio in quel punto...'), dove *pur lì* rima con *urli* e con *burli* 'sperperi'; oppure quella di *de'* 'deve' nell'*Orlando furioso* 1 43 6: «che de' begliˆocchiˆe de la vita aver de'», in rima con *verde* e *perde*. La combinazione delle due figure ritmiche si ha per esempio nel v. 21, «Tagliava, chinaˆin non so che taciturnaˆindagine», dei settenari doppi della *Via del rifugio* di Gozzano, dove è promosso *non* e atonizzato *so*, che infatti rimano con *intonso*.

[11] Cfr. *Metr. it.*, pp. 544-46.

8. Metrica e accenti tonici: diastole e sistole

Abbiamo visto sopra, all’inizio del cap. 6, che la poesia tradizionale usa spesso come piano anziché sdrucciolo l’aggettivo *umile*: è questo un esempio di *diàstole*, slittamento in avanti dell’accento tonico rispetto alla sua sede abituale (abituale oggi, e spesso già in passato). Il ricorso a questa figura metrica si verifica per lo più solo in determinate categorie di parole, dove ha motivazioni varie: *umìle*, *simìle*, il raro *esìle* (Manzoni), *collòca*, *dissìpa*, *replìca*, *incìta*, *supplìco*, *occùpa*, *imìti*, *edùca*, *cherére* ‘chiedere’ (dall’occitanico *querér*), *ricepére* e simili perpetuano accentazioni alternative del latino parlato (o volgare), alcune delle quali trovano conferma nella poesia medievale, quantitativa o ritmica; termini quali *celèbro* (Petrarca), *penètra*, *geomètra* (Dante) e *ferètro*, *tenèbre*, *funèbre*, *latèbre*, *lugùbre*, usatissimi fino ai primi del Novecento, contengono quel nesso di occlusiva più liquida che nella metrica classica rendeva ancìpite (usabile come breve o come lunga, cfr. *supra*, p. 74) la sillaba precedente; *caòs(so)*, *Diogenès*, *Semiramìs*, *Calïopè*, *tragedìa*, *comedìa* serbano nei versi antichi o presso determinati autori, da Dante e Boccaccio a Pascoli, l’accentazione greca anziché quella latina (del resto ancor oggi coesistono *Tèseo* e *Tesèo*, *Èdipo* e *Edìpo*, *sclèrosi* e *scleròsi*); l’estesa presenza del tipo *Annibàl(le)*, *Ettòr(re)* e simili sarà dovuta al successo dei romanzi francesi del Medioevo. L’avanzamento dell’accento si verifica talvolta anche nelle desinenze *-ièno* per *-ìeno* (in Dante *movièno* rima con *freno* e *pieno*, in Ariosto compare in rima *sièno*, in Monti *uscièno*) e *-iàno* per *-ìano* (in Boccaccio). In Bonagiunta da Lucca sono sicure in rima le accentazioni *albóre* ‘albero’, di cui si ha qualche altro esempio, e il non facilmente spiegabile *ottìma* ‘ottima’.

Molto più raro è l’inverso della diastole, la *sìstole*, arretramento dell’accento, quale si ha per esempio nei due-trecenteschi *bàglia* ‘balìa, potere’ (cfr. *bàlia* ‘nutrice’) e *compàgna* ‘compagnìa’. Il dantesco *pièta*

(che sopravvive fino a Manzoni e oltre), l'antico *podèsta* (ancora in Ariosto) e pochi altri arcaismi come *povèrta*, *magèsta*, ecc. sono vocaboli che in realtà derivano dal nominativo (*pìetas*, *potèstas*, ecc.) anziché dall'accusativo (cfr., a Firenze, il ponte *a Santa Trìnita* e l'omonima chiesa). In Boccaccio è accertato *tèatro*, con l'accento del greco: nel Trecento la parola era un neologismo, tanto desueto da richiedere glosse esplicative.

È ovvio che nello scandire certi versi occorre tener conto di queste discrepanze fra l'accentazione poetica e quella corrente. Quando lo slittamento dell'accento avviene in rima è facile rilevarlo, non sempre invece quando si verifica al suo interno: in tal caso si può spesso (non sempre) risolvere il dubbio con un po' di pazienza, cercando di vedere come altrove si è comportato il poeta con quel termine o con termini affini, oppure tenendo conto del ritmo del verso: nel secentesco *Adone* del Marino,

nel vicinoˆOcean lavar le teste

(I 114 4), l'accentazione *Ocèan* darebbe luogo a un endecasillabo di 5ª, inimmaginabile presso un autore prosodicamente così rigoroso; con la diastole, *Oceàn*, che del resto in questo termine è comunissima fino all'Ottocento, si ottiene il normale accento di 6ª. In Dante l'accentazione greca *comedìa* e *tragedìa* è provata dal ritmo del verso:

di questa comedìa, lettor, ti giuro,

l'alta mia tragedìaˆin alcun loco

(*Inf.* 16 128 e 20 113); anche qui una pronuncia al modo latino darebbe improbabilissimi accenti di 5ª.

È ovvio che questi slittamenti dell'accento sono possibili non in qualsiasi parola ma solo in presenza di determinate situazioni linguistiche: ho enumerato le principali. Talvolta gli stessi termini di diastole / sistole, o anche di 'avanzamento' / 'ritrazione' dell'accento sono più che altro termini di comodo; ben più importante è capire, caso per caso – come del resto i raggruppamenti effettuati qui sopra lasciano intendere –, *perché* queste accentazioni insolite sono potute entrare nell'uso poetico. Voglio dire che in certi casi la nozione stessa di 'spostamento' dell'accento è alquanto impropria: *compiére*, *nocére*, il *desóla* di Pascoli sono diastoli solo in senso lato, perché in realtà questi verbi non fanno che mantenere l'accento del buon latino; nell'antico *compàgna* 'compagnia' non è che l'accento 'si sposti' rispetto a *compagnìa*: si tratta di due parole apparentate e semanticamente equivalenti ma etimologicamente distinte; quanto a *oceàno*, che è un grecismo, si parte forse da un aggettivo in -*ānum*: «mare oceànum» è formulazione antica (anche di Dante *Convivio* III V 10).

9. La rima

Che cos’è la rima lo sappiamo già (cfr. *supra*, p. 25); qui aggiungo solo un consiglio: se vi si chiede a bruciapelo di darne non un esempio – che sarebbe troppo facile – ma la definizione, non seguite l’esempio di Brunetto Latini e di Dante, non fate cioè intervenire la nozione di sillaba, che complica inutilmente le cose; in *vita* **:** *smarrita* sono uguali non le ultime due sillabe, ma solo le vocali toniche delle due parole e quel che segue.

È abituale che la rima si indichi mediante il segno : posto a equidistanza fra i due (o più) *rimanti*, come ho fatto qui sopra, oppure fra i numeri che contrassegnano i versi: *Inf.* 1 1:3.

Si stanno diffondendo come sinonimi di ‘rima’ e ‘rimario’ *omofonia* e *omofonario*; sono termini di per sé alquanto impropri e che dovrebbero essere usati con questi significati solo quando il contesto rende evidente che s’intende alludere a quell’omofonia parziale, limitata alla sola zona terminale delle parole (*omoteleuto*), che definisce la rima.

Abbiamo anche constatato lo scarso rigore della nostra rima, che equipara tranquillamente *é* ed *è*, *ó* e *ò*, *s z* sorde e *s z* sonore. Si tratta di una licenza talmente connaturata con la nostra poesia che non la percepiamo nemmeno come tale, tanto più che le varie pronunce regionali presentavano e presentano in merito frequenti scarti rispetto alla pronuncia divenuta, per dir così, ufficiale: per i poeti non toscani la rima come omografia è stata anche una comoda semplificazione.

In realtà le rime di qualche antico autore del Nord Italia (come, almeno parzialmente, l’«Anonimo genovese» e il milanese Bonvesin), ma soprattutto degli iniziatori della nostra tradizione lirica – i poeti siciliani del Duecento, che anche in questo prendevano a modello i trovatori –, erano foneticamente esatte (sia pure ammettendo per esempio quella di *còri* ‘cuore’ con *amòri* anziché il vernacolare *amuri*: questo *ò* aperto è quello della pronuncia scolastica del latino, dove da secoli si era imposta la strana abitudine, che perdura fino a noi, di pronunciare aperta qualsiasi vocale tonica, anche se originariamente lunga: in latino s’impara, purtroppo, a dire *amòrem* benché in italiano si pronunci *amóre*; e così *fècit* contro *féce*). Nella loro lingua letteraria, di base siciliana, *usu*, per esempio, rimava perfettamente con *amurusu* (con entrambe le *s* sorde), *suspiri* con *diri*. Le loro canzoni si diffusero però, risalendo la penisola, non nella veste linguistica in cui erano state composte (della quale restano solo sparse tracce), bensì in quelle trasposizioni toscanizzate due-trecentesche su cui sono costrette a fondarsi le edizioni che ancor oggi leggiamo. La toscanizzazione comportò la

trasformazione di *usu* in *uso*, con *o* e con *s* sonora, e di *amurusu* in *amoroso*, con invece *ó* chiuso e *s* sorda: di conseguenza scomparve la rima perfetta; nello stesso modo *sospiri* si trovò a rimare solo parzialmente con *dire*. Da situazioni di tal genere – che producevano rime per i toscani imperfette – i poeti peninsulari dedussero che fosse lecito far rimare le loro *ó* di timbro chiuso con delle *u*, e le loro *é* strette ed *-e* finali con delle *i*. Per questa ragione, sia nei componimenti toscanizzati dei rimatori siciliani, sia in quelli composti dai loro continuatori toscani (ma anche emiliani, umbri, veneti, ecc.) non è raro imbattersi nelle cosiddette *rime siciliane*, che sono appunto quelle di *é* chiusa con *i* e di *ó* chiusa con *u*, per esempio *volere* : *morire*, in Dante *noi* : *fui*, ancora in Petrarca (ma è la sola) *voi* : *altrui*. Sono dette siciliane anche quelle rime che contengono tratti fonetici insulari, come *frutta* : *condutta* (se l'*u* vi mantiene la vocale del siciliano e non quella del latino), *viso* : *priso* (anche qui se l'*i* non è quello del francese), o il resistentissimo nella tradizione poetica *vui* : *lui*. Quella siciliana è un tipo di rima che perderà presto vigore e «la cui ultima malefatta – dice argutamente Contini – sarà il *nui* del *Cinque maggio*» di Manzoni.

Un'altra rima presto caduta in disuso è quella che viene detta *guittoniana*: è la rima non di *é* chiuso ma di *è* aperto con *i*, e di *ò* aperto con *u*: esempi appunto da Guittone, *delètto* : *dritto*, *bòno* : *alcuno*.

Si spiegano con le varie situazioni linguistiche locali ('municipali' avrebbe detto Dante; dal Cinquecento in poi possiamo dire dialettali) rime come, in Bonagiunta, *duresse* (per *-ezze*) : *stesse*; nel bolognese Guinizzelli, *giglio* (ma pronunciato *geglio*) : *meglio*; in rimatori cortonesi, *timore* sing. : *peccatore* plur.; in quelli genericamente non toscani *gionta* (per *giunta*) : *conta* (Boiardo); nei settentrionali *tutto* : *astuto*, *piano* : *vano* 'vanno' (Boiardo); *spinto* 'spento': *vento*; nei meridionali *seggi* : *egregi* (cioè *-eggi*, Sannazaro); e così via. Cumulativamente si può parlare di rime 'regionali'.

Di marca settentrionale sono le rime tronche in consonante (es. *amor* : *ognor*; le poche di Dante, come *Siòn* : *orizzòn* : *Fetòn*, non riguardano parole propriamente italiane), frequenti nelle poesie per musica dette 'giustiniane' (vedi *infra*, p. 91), difese e diffuse dal Chiabrera e destinate a largo successo settecentesco e risorgimentale.

Con le parole straniere detta legge la pronuncia (a volte un po' italianizzata): Pascoli in *Italy* fa rimare *febbraio* con *Ohio*; in Gozzano è carica d'ironia la rima del teorizzatore del superuomo *Nietzsche* con il quotidiano *camicie*.

Rispetto alla rima, nell'*assonanza* l'omofonia finale (o piuttosto, come abbiamo visto, l'omografia) è parziale, limitata alle sole vocali, esempi: *Sign**o**r**e*** : *benedicti**o**n**e*** (*Cantico di frate Sole* di san Francesco, *PdD*), *v**e**cch**i*** : *c**e**rch**i***, *p**o**st**o*** : *m**o**rt**o***, ***o**p**e**r**e*** : *v**o**m**e**r**e*** (D'Annunzio). Pascoli, nei dodici versi finali degli sciolti dell'«Ultimo viaggio» XIII (*Poemi conviviali*), mette di seguito assonanze in *a-i* (*Apri* : *anni*), poi in *a-o* (*bianco* : *tanto*), *a-a* (*casa* : *abbondanza* : *vada* : *madia*), *a-e* (*darne* : *albergare*) e infine in *u-i* (*nudi* : *fanciulli*). L'assonanza è detta *tonica* se la rispondenza è ridotta alla sola vocale colpita dall'accento, esempi: *R**o**ma* : *spavent**o**so* : *nasc**o**sto* : *risc**o**ppia* e così via per un'intera lassa (D'Annunzio, *Elettra*); *pi**ù*** : *bev**u**to* (Pascoli), m***o**lte* : *all**o**ro* (ancora D'Annunzio).

Nella *consonanza* si ha la rispondenza delle sole consonanti postoniche, es.: *poma**r**io* : *memo**r**ie* (Montale). Pascoli, in chiusura delle strofe di «Il

miracolo» (*Myricae*), utilizza l’intera serie vocalica con *farfalle*, *raganelle*, *colle*, *scintille*, *culle*.

Assonanza e consonanza, che nella poesia prenovecentesca di alto livello tecnico rivestono in genere un ruolo marginale rispetto alla rima, sono molto usate in quella moderna come un suo surrogato meno ‘letterario’.

Con Pascoli fa il suo ingresso nella poesia italiana la rima *eccedente* (detta impropriamente ‘ipermetra’, perché non produce affatto ipermetria); esempio, da *Myricae*, «Agonia di madre», 17-20:

– Dormi,ˆoˇangelo –ˆoˇangelo, déstati,
déstati – mormoraˆil cuore.
Tra la cullaˆeˆuna bara s’arresta
la mano sua rigida. Muore.

Il confronto con le altre strofe, tutte a rime alternate, mostra che il v. 17 non solo deve rimare con il v. 19, ma anche essere come lui un decasillabo piano, mentre invece è sdrucciolo; il v. 18 dev’essere un novenario, e invece è un ottonario. Tutto rientra nell’ordine, compresa la rima, se spostiamo mentalmente la sillaba finale del v. 17 all’inizio del verso successivo: il -*ti* del primo *déstati* va a compensare l’ipometria del verso che segue e ciò che rimane, *desta*-, rima con *arresta*. Si ha qui un fenomeno di *compensazione interversale*: la sillaba eccedente nel v. 17 compensa l’ipometria del v. 18.

Qualcosa di simile si ha per esempio nelle terzine novenarie di *I due cugini*, ai vv. 14-16:

Crescevi sott’occhi che negano
ancora;ˆed i petali snelli
cadevano:ˆil fiore già lega;

anche qui *negano* viene a rimare con *lega* se spostiamo il suo -*no* all’inizio del verso seguente: ma il v. 15 non abbisogna di un’altra sillaba, perché è già novenario; e tuttavia l’aggiunzione di quel -*no* non lo allunga prosodicamente, perché il -*no* si lega in sinalefe con la sillaba iniziale di *ancora* (-*noˆan*-). La sinalefe fra la vocale finale di un verso e quella iniziale del seguente si chiama *episinalefe*. Il fenomeno inverso (per questo ne accenno qui, benché non riguardi la rima) è l’*anasinalefe* o assorbimento della vocale iniziale di un verso di per sé ipermetro in quella finale del verso precedente: es., nei *Canti di Castelvecchio*, «La figlia maggiore», 39-40 (l’*accia* è la matassa di lino o canapa, l’*aspo* lo strumento usato per avvolgerla, il *guindolo* l’arcolaio),

fa cheˆabbiano l’accia, più tardi,
il guindoloˆe l’aspo,

il verso breve dovrebbe essere un quinario: e lo è, ma a patto che si leghi in sinalefe il suo articolo iniziale con l’-*i* finale di *tardi*, come se fosse «...più tardiˆi- / ’l guindoloˆe l’aspo».

La rima eccedente pascoliana – senza però compensazione, epi- o anasinalefe – ha avuto un largo successo nella poesia del Novecento: è la rima-non rima di una parola piana con una sdrucciola, come per esempio in Montale «Non rifugiarti...», dove *canne*to ‘rima’ con *sgr*eto*la* e addirittura, più approssimativamente, *pulv*isco*lo* con *inv*ischia.

Sotto il termine cumulativo di rime *tecniche* si possono riunire: 1. quelle *ricche*, molto frequenti e per lo più non molto significative, come ***v**erno* : *go**v**erno* nel sonetto di Petrarca, *st**r**ugge* : ***r**ugge* in quello di Foscolo; 2. quelle *derivative*, legate da un rapporto etimologico, per esempio, ivi, *quïete* : *inquïete*; nell'*Orlando furioso*, 7 71 2-6, *riposto* : *deposto* : *posto*; 3. quelle *equivoche*, come *guardi* verbo : *guardi* 'sguardi' in «Voi che savete» o come *porto* da 'portare' : *porto* da 'porgere' in «Amor che movi» (*Rime* di Dante); interamente a rime equivoche, su *parte*, *luce*, *morte*, *desio*, *sóle/sòle*, è il sonetto 18 di Petrarca; 4. quelle invece *identiche* o «du même au même», come *Cristo* in triplice rima con sé stesso in *Par*. 12 71-75, dove ha una motivazione teologica; in genere l'identicità rimica è evitata, a meno che abbia un preciso intento espressivo; 5. quelle *frante*, per esempio t*ordi* : fi*or di* nella «Digitale purpurea» dei *Primi poemetti* di Pascoli, vv. 13-17,

«...
i ginepri tra cui zirlanoˆi t*ordi*?
i bussiˆamari? quel segreto canto
misterïoso, con quel fiore, fi*or di*...?»
«morte: sì, cara».ˆ«Ed era vero? tanto
io ci credeva...»...

Specialmente presso certi rimatori pre-danteschi non mancano le rime *equivoche contraffatte*, nelle quali l'equivocità è ottenuta mediante la frammentazione del rimante. Non è raro che si concentrino in componimenti interamente 'equivoci', come la canzone di settenari «Tuttor, s'eo veglioˆo dormo» di Guittone d'Arezzo (*PdD*), dove *dormo* rima con *d'òr mo* 'di oro adesso', *vile* con *vil è* (con conseguente atonizzazione di *mo'* 'ora' e di *è*), *n'ò* con *no*, ecc. Su rime tecniche, fra le quali alcune sono equivoche contraffatte (*par-li* 'gli pare' : *parli*, *giama' sempre* : *asempr'è* 'è esempio', *disira* 'desidera' : *dis-ira* 'placa, priva di cruccio', ecc.), è costruito il *Detto d'Amore* che Contini ha attribuito a Dante.

Per indicare il rapporto fra i rimanti può essere utile ricorrere ad aggettivazioni meno codificate, come rima *inclusiva* (*sponda* : *onda*, *assente* : *sente*, *strale* : *astrale*), *paronomastica* (*stento* : *spento*, *vola* : *viola*, *strazio* : *spazio* : *sazio*), *antonimica* (*gioia* col suo contrario, nella lingua antica, *noia*), *desinenziale* (*cantando* : *osando*, *dirò* : *farò*), *suffissale* (*amoroso* : *doloroso*) e così via; oppure ad altra terminologia retorica: *facella* : *favella* di *Par*. 18 70-72 è, per esempio, più precisamente che una rima paronomastica, una «annominatio per immutationem»; *arte* rispetto ai precedenti *parte* e *carte* di *Purg*. 33 137-41 un'«annominatio per detractionem»; *foco* : *fioco* di *Par*. 33 119-21 un'«annominatio per

adiectionem»: le espressioni sono intimidatorie (vengono dalla retorica medievale), ma la sostanza è quella, per esempio, del ‘cambio di consonante’, della ‘zeppa’ e simili della più bonaria enigmistica.

Oltre al ruolo demarcativo (conferma che il verso finisce lì) e a quello, ovvio, di ripresa fonica (che si ha anche con la rimalmezzo e con altre eventuali ‘rime’ disseminate imprevedibilmente entro il testo – come spesso avviene, fra i tanti, in Montale), la rima di fine verso esplica spessissimo una funzione *strutturante*: è questa funzione che ci ha fatto distinguere le due quartine e le due terzine nei sonetti da cui abbiamo preso le mosse, o che per esempio permette di isolare dalle altre una terzina della *Commedia*, oppure di separare le varie strofe di una canzone di Petrarca: un esame ulteriore, esteso alla misura dei versi, ci permetterà di constatare che queste strofe sono tutte ‘uguali’ fra loro, cioè rispondenti metricamente a un medesimo disegno costruttivo.

Dalla fine del Cinquecento in poi, in forme strofiche come la canzonetta, può bastare a strutturare le strofe il rispondersi di terminazioni sdrucciole, senza che fra queste vi sia rima; esempio del Chiabrera:

Se del Perù l’argento
tue larghe casseˆalbergano,
è ciò di Dio mercé;
tu fanneˆil cor contento,
ma ne compartiˆal povero:
sì vuol chi lo ti diè.

Lo schema metrico della strofetta è *a an’ ’b*, *a an’ ’b*; il rapporto fra *albergano* e *povero* che lega due settenari sdruccioli (*an’*) *anarimi* (cioè non rimanti tra loro), viene chiamato *rima ritmica*.

10. Forme metriche

Se si tien conto di tutte le loro varianti, combinazioni e incroci, sono numerosissime: le principali saranno descritte singolarmente. Si è soliti distinguerle in ‘iso-/ eterometriche’, ‘strofiche / astrofiche’, ‘chiuse / aperte’, ecc.; ma va detto che nessuna di queste categorie oppositive è applicabile a tutta quanta la realtà in modo pienamente soddisfacente, cioè chiaro e rigoroso: vi sono forme, o particolari realizzazioni di singole forme, che sfuggono a binarismi di questo genere, restando per così dire in bilico fra una categoria e l’altra. La poesia è incessante superamento di consuetudini e schematizzazioni.

Si tenga conto prima di tutto che molte delle etichette a cui si ricorre per designare il ‘genere’ di certi testi non pertengono alla terminologia propriamente metrica: una «disperata», per es., può assumere forma di ballata (presso Bonagiunta da Lucca), più spesso di canzone, oppure adottare la terza rima ‘dantesca’; le «veneziane», le «calabresi», le «giustiniane» (di, o ad imitazione del veneziano Leonardo Giustinian, destinate al canto) sono metricamente ballate o canzonette; come una ballata, ma di ottonari, è la «barzelletta» tre-quattrocentesca, talvolta la trecentesca «caccia» (che si presenta con forme metriche varie, tutte miranti a produrre un effetto di grande animazione, da mercato per es. o appunto da caccia); la «ballata romantica» (o «romanza», per es. di Giovanni Berchet) ha forme varie che hanno poco a che vedere con quella della ballata due-trecentesca.

La nomenclatura delle forme metriche non è stata fissata una volta per tutte: si potrebbe dire, esagerando, che ogni epoca, ogni autore ha la sua. Con *ode*, per es., sono state indicate forme assai diverse fra loro; fra le *Odi* del Parini ve ne sono due, «La laurea» e «La gratitudine», che tornano all’antica quadripartizione della canzone: *Ab. Ab, cDD. cEE*, e *Ab. bA, cDD. cEE*.

Per quanto poi riguarda i molti generi destinati all’esecuzione canora, non è affatto detto che la terminologia dei musicisti coincida con quella degli studiosi di metrica.

Vi sono dunque forme *omo-* o *isometriche* e altre invece *etero-* e *polimetriche*. Sono *isometriche* quelle in cui compare un unico tipo di verso: l’endecasillabo – come nel sonetto-tipo, nella sestina e nella terza rima dantesche –; oppure il settenario, quando è usato da solo in un intero componimento: per es. quando è disposto a coppie *aa, bb, cc*..., come nella serie di *Proverbi* di ser Garzo (*PdD*) dove a ogni distico corrisponde un

proverbio, e come invece nella più comune serie continua *aabbcc*... del *Tesoretto* di Brunetto Latini (*PdD*), del *Detto d'Amore* attribuito a Dante, di un certo tipo di frottole (dette 'duate', nelle quali il salto, spesso sorprendente, da un'idea all'altra tende a spezzare il distico: *aab bc c*...) o ancora, più tardi, di certe canzonette del Chiabrera.

Funzionalmente sono isometrici i distici di *otto-novenari* dell'antico *Detto del Gatto lupesco* (*PdD*: 8/9*aabbcc*...). Questo curioso poemetto anonimo (il nome del protagonista dev'esser piaciuto a Edoardo Sanguineti, che se lo è affibbiato per la raccolta *Poesie 1982-2001*) può servire come primo esempio dell'*anisosillabismo*, cioè di quel fenomeno della poesia medievale (e di sapore popolaresco) per cui un determinato tipo di verso, in questo caso l'ottonario, è usato come equivalente alla sua variante superiore novenaria e quindi con essa permutabile in qualsiasi punto; basta a mostrarlo l'inizio, dove a tre ottonari, «Sì com'altri‿uomini vanno, / Chi per prode‿e chi per danno ('chi per proprio vantaggio e chi...'), / Per lo mondo tuttavia ('sempre')», seguono due novenari, «così m'andava l'altra dia ('giorni fa') / Per un cammino trastullando», con immediato ritorno agli ottonari «E d'un mio‿amor gìa ('andavo') pensando / EˇandavaˆA capo chino», e così via in piena libertà oscillatoria.

L'equivalenza di ottonario e novenario, e quindi il loro non preordinato e non prevedibile susseguirsi, è un tratto tipico delle laude.

In genere l'anisosillabismo caratterizza testi destinati a lettori non troppo esigenti in fatto di rigore prosodico. Così gli endecasillabi dei cantari presentano spesso, nei manoscritti che ce li trasmettono, *ipermetrie* e *ipometrie*, esuberanze o carenze sillabiche. Alcune di esse sono solo apparenti – dovute a consuetudini di scrittura dei copisti (completamento di parole terminanti in liquide o nasali: *avere*, *sono* invece di *aver*, *son*, ecc.) o a loro piccole inesattezze facilmente sanabili –, ma altre iper- o ipometrie sono manifestazioni di un anisosillabismo autentico, risalente all'autore: e s'intende che distinguere caso per caso fra l'una e l'altra categoria non sempre è possibile a chi cura l'edizione di questa categoria di testi. L'anisosillabismo è assente dalle opere dei poeti maggiori, con solo sporadiche (e in genere giustificabili) eccezioni fra Due- e Quattrocento.

Nelle forme invece *eterometriche* i versi di uno stesso testo sono di più misure: tali le canzoni di Petrarca (sestine a parte, vedi *infra*), nelle quali agli endecasillabi sono sempre frammisti, in sedi strofiche determinate, uno o più settenari; tale per es. l'*Aminta* del Tasso – che non per nulla è metricamente una *selva* –, dove invece questi due stessi tipi di verso si mischiano liberamente (con preponderanza, nel caso specifico, degli endecasillabi).

Si possono chiamare *eteroritmiche* quelle poesie di Pascoli in cui compare, sì, un unico tipo di verso, il novenario, ma contrapponendo sistematicamente il ritmo di 2ª 5ª a quello di 3ª 5ª (e 8ª), come avviene nelle quartine del «Gelsomino notturno» (*Canti di Castelvecchio*):

E s'**a**pronoˆi fiori notturni,
nell'**o**ra che pensoˆa' miei cari.
  Sonoˆapp**a**rseˆin mezzoˆai viburni

le farf**a**lle crepuscolari,

dove sono del primo tipo in tutte le strofe i vv. 1-2 e del secondo tipo i vv. 3-4; la scalatura verso destra, che è di Pascoli, mira a evidenziare tale diversità.

Polimetrici sono testi come le frottole o il già citato ditirambo *Bacco in Toscana* di Francesco Redi (vedi *supra*, p. 7), nel quale – per simulare l'ebrietà – si susseguono, anche isolati ma per lo più in gruppi ora più ora meno estesi, addirittura tutti i tipi di verso compresi tra l'endecasillabo e il quaternario (oltretutto, con rime non solo piane, ma anche tronche e sdrucciole). E polimetrici per definizione sono i metri liberi moderni.

La *Favola di Orfeo* del Poliziano è polimetrica nel suo complesso, nel senso che intercala alle ottave passi in terza rima, una ballata – tutto questo in endecasillabi –, ma anche metri lirici strofici con settenari e ottonari, nonché esametri latini.

Un'altra distinzione è quella fra metri *strofici*, che ripetono più volte la stessa struttura metrica – le stanze per es. di una ballata, di solito eterometriche al loro interno, oppure le ottave, invece isometriche *ABABABCC*, di poemi come il *Furioso* o la *Gerusalemme liberata* (dove sarà sempre utile vedere come tenda a disporsi la sintassi: se per quattro distici consecutivi, per due distici più una quartina, o in altro modo) –, e metri invece *astrofici*, ora indivisi, come gli endecasillabi sciolti, ora suddivisi in sezioni testuali di dimensione variabile, che possono chiamarsi 'strofe' ma che più propriamente sono *lasse* (in testi narrativi) o *movimenti* (in testi lirici): come nelle *canzoni libere* leopardiane a partire da *A Silvia*, che è divisa in sei movimenti differenti fra loro per dimensione (da 6 a 15 versi) e per distribuzione sillabica e rimica.

La strofe di sei versi, quale compare in alcune laude e, in forma simile a un'ottava decurtata (*ABABCC*), nei panegirici del Marino o negli *Animali parlanti* (1802) di Giambattista Casti, è detta 'sesta rima' o 'sestina'. In strofe pentastiche di tre alessandrini col primo emistichio sdrucciolo chiuse da due endecasillabi (*A***14** *A***14** *A***14** *B B*) è il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo (*PdD*). La 'quarta rima' o 'quartina', isometrica o meno, è la strofe di quattro versi, come quella monorima di alessandrini (cfr. *supra*, p. 7), o quella d'imitazione oraziana rimata *ABBA*, *CDDC*... o *ABAB*, *CDCD*... (ma anche con settenari) in uso dal Quattro- all'Ottocento. 'Nona rima' è quella del poemetto trecentesco *L'Intelligenza*, fatta come l'imminente ottava ma con un endecasillabo finale in più (*AB AB AB CCB*). Di derivazione trobadorica è la 'decima rima' della *Canzone di Auliver* (*PdD*: *AB AB AB*; *CCDD*, più congedo *DD*, con varie rime sdrucciole 'raccorciate', come nel verso iniziale «En rima greuf a far, dir e stravolger», 'difficile da... e sviluppare').

Beninteso, termini quali distico, terzina, quartina, pentastico, ecc. si usano anche in modo generico – indipendentemente cioè dalla presenza o meno di rime e assonanze – per indicare sezioni di testo della dimensione corrispondente: Montale e molti moderni sono soliti distinguere queste sezioni

mediante spaziatura (un rigo vuoto) o con altri accorgimenti tipografici; e così aveva fatto anche D’Annunzio nelle poche poesie in cui usò ‘sciolta’ l’ottava.

Modulari, più che strofiche, si possono chiamare le numerosissime forme metriche costituite da un modulo breve ripetuto più volte, come i distici a rima baciata del *Gatto lupesco* (*PdD*) o del cosiddetto ‘trattato’ di Iacopone (*O papa Bonifazio*, in settenari con qualche ottonario, *PdD*); oppure quelli mediante i quali, fin dal Cinquecento, si cercò di riprodurre, con due misure sillabicamente diverse, l’alternarsi di esametro e pentametro entrambi dattilici del distico elegiaco classico.

Insieme modulare e *incatenata* è la *terza rima*, o *terzina dantesca*: *ABA BCB CDC... XYX Y*, dove il primo *B*, il primo *C* ecc. annunciano la rima che apre e chiude il terzetto successivo (si noti che *Y* subisce, a fine canto, lo stesso trattamento di *A*, non è cioè lasciata isolata, *irrelata* o, avrebbe detto Dante, ‘incomitata’); questo metro sarà assunto dal trecentesco (e oltre) *capitolo ternario*. È facile prevedere (nella *Comedìa* è evidente fin dai primi versi) che anche la sintassi e il senso tenderanno a procedere per terzine, con rari sconfinamenti.

Tornando un momento alla prosodia, si può aggiungere che hanno andamento *modulare* anche certi tipi di verso, come alcuni curiosi e cadenzatissimi endecasillabi in serie del Marino nell’*Adone*, nei quali si ripete per tre volte il modulo sdrucciolo *tatàtata*: «Or d’**e**llera s’ad**o**rninoˆe di p**a**mpino / I gi**o**vaniˆe le v**e**rgini più tenere, / E g**e**mina nell’**a**nima si st**a**mpino / L’im**a**gine di L**i**bero e di V**e**nere» (‘le due immagini di Bacco e di V.’).

Anche alcuni moderni hanno usato versi modulari, formati (sia pure con qualche novecentesca libertà) da un numero oscillante ma insistito di ‘piedi’ uguali: da un solo ‘anfìbraco’ per verso (*tatàta*), come «And**a**te,/ Mett**e**te / Qualc**o**sa / Per f**a**rla /Fin**i**re» della «Fontana malata», fino ai sei di «Son **e**rbe, cheˆal s**o**lo tocc**a**rle, si d**i**ce, rist**a**gnanoˆil s**a**ngue» (Palazzeschi); o del tipo rappresentabile coi versi «Eˆanc**o**ra per t**e**neri ci**e**li lont**a**ne chiareˆ**o**mbre corr**e**nti / Eˆanc**o**ra ti chi**a**mo ti chi**a**mo chim**e**ra» (Campana); oppure versi che mettono in fila quattro o cinque ma anche sei anapesti (*tatatà*), come «e berr**à** del suo v**i**no, torchi**a**to le s**e**re d’aut**u**nnoˆin cant**i**na» (il Pavese di *Lavorare stanca*).

Talvolta si contrappongono (ma nemmeno questa è una distinzione sempre applicabile con rigore) forme *chiuse* – molto irreggimentate, riconducibili a forme-tipo di per sé ben definite, come il sonetto, la canzone, la ballata, l’ottava rima o anche la terza rima (che però è incatenata e dunque in certo modo ‘aperta’) – a forme invece in varia misura *aperte*, come il discordo o il madrigale (vedi *infra*). Si può dire che un testo in *lasse* è più ‘aperto’ di uno in *strofe*, perché le lasse, come abbiamo visto, sono formate da un numero variabile di versi (quasi sempre omometrici, legati dalla rima o

dall’assonanza che cambia a ogni lassa; è una forma tipicamente medievale, ma rilanciata da Pascoli e D’Annunzio), mentre invece è fisso il numero di versi che costituiscono le strofe di un componimento, sia lirico (per es. le strofe di una canzone) sia d’altra natura (come le ottave, di solito chiamate *stanze*, di un poema narrativo o le strofe di certe sacre rappresantazioni quattrocentesche). Così un testo sistematicamente e anche saltuariamente rimato è in certo modo più ‘chiuso’ di uno in sciolti (dove pure, qua e là, qualche rima può esserci): come, in endecasillabi, il *Giorno* di Parini, l’*Iliade* di Monti o i *Poemi conviviali* di Pascoli.

In prospettiva storica, mentre l’Italia settentrionale vede predominare nel Duecento la *quartina monorima di alessandrini* (doppi settenari) di provenienza francese settentrionale (oitanica, della Francia d’oïl: 7+7 *AAAA*, *BBBB*, *CCCC...*), gl’iniziatori siciliani della nostra più alta tradizione lirica ricevono dai trovatori la canzone e il *discordo* (vedi *infra*) e inventano il sonetto.

La quartina monorima di alessandrini, discorsiva e quindi adatta alla coordinazione concettuale e al didattismo, è il metro sillabicamente rigoroso di Bonvesin da la Riva e invece oscillante, anisosillabico, di Giacomino da Verona; ma s’intende che il Nord conosce anche altri metri, fra i quali meritano menzione le strofette di ottonari variamente rimati dell’Anonimo Genovese (*PdD*).

La strofe delle canzoni siciliane (cioè redatte in siciliano ‘illustre’, o ‘aulico’, da rimatori anche non insulari) è generalmente organizzata in modi più irreggimentati, complessi e simmetrici rispetto alla strofe trobadorica che pure ne è il modello.

I siculo-toscani e gli stilnovisti aggiungono a questi tre generi lirici profani la ballata, con quel suo corrispettivo religioso che è la laude-ballata – forme destinate entrambe al canto monodico (il che non significa che siano state sempre messe effettivamente in musica e cantate). Dante introduce in Italia la sestina lirica o ‘arnaldiana’, modellata dichiaratamente su *Lo ferm voler qu’el cor m’intra* del trovatore Arnaut Daniel (che però è eterometrica, perché ogni strofe si apre con un ottonario seguito da cinque endecasillabi), e inventa la terzina o terza rima.

Petrarca dà legittimazione letteraria al *madrigale* (vedi *infra*), Boccaccio all’ottava rima detta ‘narrativa’, tipica dei cantari. Il Trecento si sbizzarrisce in esperimenti innovativi di vario genere, per lo più elaborando dall’interno e arricchendo così di variazioni le forme-tipo primitive, sonetto e canzone. Emerge per singolarità non solo metrica la *frottola* (vedi *infra*).

Il Quattrocento continua a lavorare sui metri della tradizione, introducendovi anomalie anche cospicue; emerge per felice sperimentalismo il Boiardo lirico. In concomitanza col diffondersi dell'*Ars nova* (vedi *infra*, sotto madrigale), prendono vigore i metri per musica, di contenuto leggero, come la canzonetta – che per lo più ha ancora forma di ballata – e lo *strambotto* o *rispetto*, di per sé monostrofico ('spicciolato') e di schema *ABABABAB* (quello dell'ottava detta 'siciliana') o *ABABABCC* (dell'ottava 'toscana'), ma usato anche in forma 'continuata' (più rispetti uno di seguito all'altro: Poliziano). Nel «Certame coronario» del 1441 Leonardo Dati e Leon Battista Alberti aprono la via al tentativo di resuscitare le forme metriche classiche mediante la fittizia assegnazione alle sillabe dell'italiano della lunghezza o brevità che corredava per natura quelle latine; il tentativo fu ripreso in seguito più volte, ma solo Pascoli, a distanza di secoli, riuscì ad ottenere – adottando una serie di convenzioni altrettanto discutibili – qualche risultato poeticamente rilevante.

Il Cinquecento riscopre l'antichità classica. Accanto ai metri soliti, che sopravvivono con fortuna variabile e continuano ad essere ritoccati anche nelle loro strutture portanti, prende vigore, malgrado le ricorrenti contestazioni, l'*endecasillabo sciolto* sperimentato dal Trissino (a partire dal 1514, da lui esteso arditamente anche alla poesia lirica), che viene visto come il corrispettivo dell'esametro dattilico (o del senario, o trimetro, giambico, quando è sistematicamente sdrucciolo come nelle commedie dell'Ariosto): la poesia classica non aveva infatti la rima, sviluppatasi progressivamente nel corso del Medioevo. S'ispirano a modelli lirici greci la canzone o ode 'pindarica'(vedi *infra*) e varie forme che, senza insistere nell'illusione di resuscitare la quantità delle sillabe e senza più rifiutare sempre il ricorso alla rima, mirano a trasferire fra noi i metri greco-latini (in particolare la *strofe saffica*, tre endecasillabi chiusi da un quinario): ci si accontenta di un andamento ritmosillabico che sia simile, specie alla cesura e nella cadenza finale, a quello dei versi classici presi di volta in volta a modello – letti però, si badi, come si faceva allora, cioè con gli accenti linguistici naturali, e non come siamo stati abituati a fare oggi (e come, accanto al suddetto sistema pseudo-quantitativo, cominciò a fare anche Pascoli): non dunque «Arma virumque *canò* ¦ *Troiaè* qui primus ab oris», ma con *càno* e *Tròiae* accentati normalmente (l'esperimento in tal senso più

noto e riuscito sarà quello delle *Odi* appunto *barbare*, cioè non-quantitative, di Carducci). Il madrigale (vedi *infra*) mantiene il vecchio nome ma si configura in forme nuove. L’inarcatura (o *enjambement*) diventa, con l’abile e frequente uso fattone in particolare dal Bembo, una figura comunissima, mentre era relativamente rara – specie in forme forti – nella poesia duecentesca.

Gli ultimi anni del secolo e il Seicento vedono l’emergere dei metri in strofette brevi del Chiabrera e dei suoi seguaci, cantabili e spesso effettivamente musicati, ispirati ad Anacreonte e Pindaro e spesso modellati su quelli francesi di Pierre de Ronsard (1524-1585); sono forme che infondono nuova vitalità alle rime tronche e sdrucciole e ai versi parisillabi – ottonari e tetrasillabi, ma anche novenari, fino ad allora piuttosto desueti in Italia a livello stilistico alto. Cinque- e Seicento toccano, presso i maggiori e nelle forme più elette, il massimo grado di rigorosità prosodica – che in seguito comincerà ad allentarsi, specie per quanto riguarda la dieresi.

Il Settecento porta a compimento le tendenze dominanti dell’epoca precedente, mettendo sempre più la poesia al servizio della musica: si pensi alle ‘arie’ e ‘ariette’ dei drammi del Metastasio. I lirici giocano sull’*allotropia metrica*, cioè sul combinarsi di versi tronchi e sdruccioli coi più usuali piani: emerge la fortunatissima doppia quartina di settenari *a’ b b ’c, d’ e e ’c* (ricordo che l’apostrofo posposto indica i versi sdruccioli, preposto i tronchi). La poesia strofica (ma spesso asimmetrica) non rifugge dai versi anarimi, del resto ben noti fin dai primi secoli alla poesia italiana. Preannuncia l’Ottocento il gusto – in precedenza popolaresco (si pensi agli ottonari di *Quant’è bella giovinezza* di Lorenzo de’ Medici) – per i versi parisillabi con accenti in sedi fisse (o quasi), in particolare per il decasillabo (detto ‘manzoniano’ per la notorietà dell’incipit «S’odeˆa d**e**straˆuno squ**i**llo di tr**o**mba», di 3ª, 6ª e 9ª, tre anapesti *tatatà*): la stabilità dell’accentazione facilita il ripetersi della medesima melodia in più strofe, come richiesto nel melodramma.

Oltre a riprendere, rinvigorendole, le forme liriche di stampo settecentesco (vedi le *Odi* manzoniane), l’Ottocento recupera i metri non solo greco-latini (col Carducci delle *Odi barbare*) ma anche medievali (Pascoli, D’Annunzio). Leopardi, allentando i vincoli formali della canzone,

preannuncia, in forme moderate e ancora rispettose della tradizione, quel desiderio di libertà formale che comincerà a manifestarsi in vario modo a fine secolo e che presto, incoraggiato dall'esperienza francese del *vers libre* (1888), innescherà l'esplosione novecentesca e contemporanea dei 'metri liberi'. I nuovi modi, che del resto non s'impongono in modo totalitario (non mancano anzi esempi notevoli di fedeltà a forme tradizionali o all'incirca tali: Gozzano, Saba, Moretti, molti dialettali), assumono un carattere nettamente antagonistico e provocatorio solo in alcune zone incandescenti (l'attributo è di Contini) ben delimitate (simbolismo, futurismo); in molti poeti, del resto, la nuova metricità è conquistata a piccoli passi, attraverso un processo di avvicinamento progressivo (Govoni, Betocchi, Montale). Comunque sia, il lettore di oggi sente in genere prevalere in gran parte di essi un senso di continuità piuttosto che di rottura con la tradizione.

Il sonetto

I due esempi sui quali ci siamo esercitati all'inizio ce ne hanno fatto conoscere la struttura-tipo originaria, che del resto è anche quella destinata a più ampia diffusione. A parte il caso speciale della sestina 'arnaldiana' (sei strofe di sei versi, più un congedo di tre versi, cfr. *infra*), il sonetto è la prima forma metrica della tradizione occidentale – greco-latina e poi romanza – che sia definita anzitutto dalla sua dimensione: la lunghezza di un'ode di Pindaro, di un carme di Orazio, di una canzone cinquecentesca è variabile e imprevedibile; nel sonetto il poeta deve invece concentrare un'idea, un'immagine, un pensiero, trasmettere una sensazione in esattamente 14 endecasillabi. Questo limite invalicabile orienta il sonetto verso la «subordinazione concettuale», di contro ad altre forme metriche come l'ottava narrativa o la terzina dantesca, che sono più predisposte alla «coordinazione» del contenuto (Paolo Orvieto); ma s'intende che tale carattere si smorza quando più sonetti si organizzano in serie protratte o *corone*, come avviene per es. nel *Fiore*, il poemetto che rifà il *Roman de la Rose* oitanico e che Contini, come è ben noto, ha rivendicato a Dante.

L'esame della secolare tradizione sonettistica mostra che la disposizione delle rime delle quartine è meno instabile di quella delle terzine. Già Petrarca – che predilige la formula stilnovistica *ABBA ABBA* ma usa talvolta anche quella primitiva a rime alterne *ABAB ABAB* – ha solo quattro sonetti inizianti con gl'insoliti moduli asimmetrici *ABAB BAAB* e *ABAB BABA*; invece nelle terzine – accanto alle rime replicate, cioè ordinatamente ripetute, *CDE CDE* e a quelle alterne *CDC DCD*, entrambe già siciliane – sperimenta ben cinque altre formule: *CDC CDC*, *CDD DCC*, *CDE DCE*, *CDE DEC* e, speculare al centro, *CDE EDC*. I suoi schemi complessivi più frequenti sono *ABBA ABBA*, poi, in ordine decrescente, *CDE CDE*, *CDC DCD* e *CDE DCE*.

Non è il caso d'insistere, in una «prima lezione», sulle molte variazioni (per lo più estensive) a cui la forma-base del sonetto è stata sottoposta fin dal Duecento, tanto più che esse non ne rendono irriconoscibile la fisionomia. Mi limito a queste poche osservazioni: 1) una delle rime delle terzine può ripetere una rima delle quartine: in tal caso si parla di sonetto 'parzialmente *continuo*' (quello interamente continuo è molto più raro); 2) i versi delle quartine possono salire a dieci per l'aggiunta di un distico: è un'estensione un po' stramba di cui potrebbe essere responsabile Guittone, ma di cui si serve soprattutto il siculo-toscano Monte Andrea; 3) fra gli endecasillabi si possono intercalare in

determinate posizioni dei *rinterzi*, cioè dei settenari rimanti con l'endecasillabo che precede; 4) al sonetto può essere aggiunta fin dal secondo Duecento una *coda* (in Chiaro Davanzati, quattro settenari *efef*; ma la voga è tre-cinquecentesca: per lo più un settenario che rima col v. 14 seguito da due endecasillabi a rima baciata) e anche più code una di seguito all'altra; 5) a tutti quanti gli endecasillabi, oppure solo ad alcuni ma in posizioni simmetriche, possono sostituirsi versi più brevi, in particolare settenari. Per curiosità cito un caso estremo di accorciamento: il sonetto bisillabico (in senso metrico: i monosillabi che lo compongono danno versi tronchi) di Giuseppe Mezzofanti (1774-1849) intitolato «L'Autore prega da Dio la fede»: «A /me /la /Fe'/da'./Se /da /Te /l'ho,/ be'/fo /i /mie'/ dì», '2 *abab*, *abab*; *cdc*, *ede*.

Nell'invenzione del sonetto può aver agito come modello la canzone con strofe quadripartita, come quella di *Donne ch'avete* (vedi *infra*): le due quartine corrispondono ai suoi due 'piedi', lo stacco fra il v. 8 e il v. 9 alla 'diesi', le due terzine alle sue due 'volte'. In tale prospettiva il sonetto sarebbe una sorta di forma cristallizzata di canzone monostrofica (o *cobla esparsa*), quali ne compaiono – con schemi sillabico-rimici peraltro varî – presso i trovatori e anche, seppur di rado, in Italia (l'esemplare più noto è *Lo meo servente core* di Dante, *aBbC*, *aBbC*; *Cdd. CEE*).

La canzone

La canzone, detta a volte ‘antica’, ‘petrarchesca’, ‘regolare’ o anche ‘distesa’ (come le prime quindici delle *Rime* di Dante nell’edizione curata da D. De Robertis), è una forma strofica di ascendenza trobadorica (inaugurata, cioè, dai trovatori provenzali che poetavano in lingua d’*oc*), in genere caratterizzata da subordinazione concettuale: sviluppa un discorso unitario articolandolo in più strofe (o stanze, come le chiama Dante). Queste, di numero variabile, hanno tutte il medesimo schema metrico: identica formula sillabica e identica disposizione rimica (*isostrofia*). Le strofe possono essere seguite da una conclusiva più breve detta *congedo* (o *commiato*, talvolta anche, con termine occitanico, *tornada*).

Data la ripetitività della formula, basterà prendere in esame, per analizzarne la strutturazione interna, una strofe qualsiasi, per es. quella iniziale della prima canzone della *Vita nova*:

Donne ch’aveteˆintelletto d’amore,
i’ vo’ con voi de la mia donna dire,
non perch’io creda sua laude finire,
ma ragionar per isfogar la mente. 4
Io dico che, pensandoˆil suo valore,
Amor sì dolce mi si fa sentire
che, s’ioˇallora non perdessiˆardire,
farei parlandoˆinnamorar la gente. 8
Eˇio non vo’ parlar sìˇaltamente
ch’io divenisse per temenza vile;
ma tratterò del suo stato gentile, 11
a respetto di lei, leggeramente,
donneˆe donzelleˆamorose, con voi
ché non è cosa da parlarne altrui. 14

La strofe, qui omometrica – di soli endecasillabi –, risulta chiaramente quadripartita: *ABBC*, *ABBC*; *CDD*, *CEE* (il lettore attento avrà già notato che la rima della *combinatio* finale *EE* è ‘siciliana’, *-ói* : *-ui*). Oltre ad essere in questo caso 14, i versi sono raggruppati in modo tale da richiamare la forma-sonetto, con una prima parte costituita da due quartine

e una seconda parte da due terzine. Seguono altre quattro strofe, con rime diverse ma con la stessa formula; l’ultima funge da congedo.

Con terminologia occitanica si potrebbe dunque precisare (ma in genere non vale la pena farlo perché in Italia è quasi sempre così) che le strofe, o *coblas*, di questa canzone sono *singulàrs*: ognuna cioè ha rime sue proprie. Se queste invece non cambiassero (il che da noi è raro, mentre è corrente presso i trovatori), si avrebbero strofe *unissonans*, unisonanti: così per es. avviene nelle otto strofe della canzone *Verdi panni* di Petrarca (*RVF* 29), i cui versi sono tutti *irrelati* fra loro entro le singole strofe (non rimano cioè fra loro, e anche questo è molto raro), ma rimano nello stesso ordine con quelli delle altre strofe: lo schema è *A b C (d*__3__*)E F (g*__5__*)H i*, dove per es. ad *A* corrisponde *persi* nella prima strofe, *dolersi* nella seconda, *soffersi* nella terza, ecc.; a *b*, *unquanco* ‘mai’ nella prima, *manco* ‘meno’ nella seconda, *anco* nella terza, e così via per tutte le altre rime, comprese ovviamente le due interne, una ternaria, l’altra quinaria (o pentasillaba). Segue un congedo di due versi fatti come gli ultimi delle strofe, *(g*__5__*)H i*.

Se, come si è soliti fare, applichiamo al nostro esemplare la terminologia usata nel *De vulgari eloquentia* per descrivere la forma-canzone, diremo che le quartine costituiscono i due ‘*piedi*’ della strofe e le terzine le sue due ‘*volte*’ (che in realtà Dante chiamava *versus*, senza che ciò producesse ambiguità col nostro ‘verso’, detto allora *carmen*. Si noti che, contro l’uso dantesco che limiterebbe l’uso di ‘*fronte*’ ai casi, rarissimi, in cui la prima parte della strofe è indivisibile, questo termine viene oggi comunemente usato anche quando essa è in realtà formata da due ‘piedi’, cfr. quanto ho segnalato a p. 24 per il sonetto).

Fra prima e seconda parte, cioè qui fra i vv. 8 e 9, si situa un importante stacco formale che Dante chiama ‘*diesis*’ (questo stacco sarebbe stato certamente anche musicale, se qualche musico – come il Casella di *Purg*. 76 e ss. – avesse deciso di ‘dare il suono’ alla canzone). Alla diesi corrisponde quasi sempre (ma, nei secoli successivi, non necessariamente) una netta cesura sintattica; in apparente contrasto con tale stacco, spesso la rima è lì baciata – qui *gente* : *altamente* –. È questa una *concatenazione* rimica giudicata da Dante particolarmente *pulcra* ‘bella’: essa è infatti presente in tutte le sue canzoni come poi in quelle di Petrarca, e mantenne per secoli un ampio successo.

È però molto più frequente che la strofe sia non quadripartita in due piedi e due volte, bensì tripartita: che cioè presenti i soliti due ‘piedi’, ma seguiti da una zona di testo non suddivisibile – formata da un numero dispari di versi o comunque non riconducibile a due sezioni sillabicamente e rimicamente simmetriche; in tal caso la seconda parte della strofe prende il

nome di ‘*sirma*’. Come abbiamo visto or ora per *fronte*, questo termine viene a volte usato un po’ abusivamente per indicare la seconda parte della strofe (o del sonetto), anche quando questa è in realtà suddivisa in ‘volte’ (o in terzine). La dantesca *Così nel mio parlar vogli’esser aspro* (il cui schema fu in seguito molto imitato) ha per es. due piedi, *ABbC* e *ABbC*, e sirma *CDdEE*.

Si noti anche qui, nel punto in cui cade la diesi, la *concatenatio C*; e, nella sirma, la ripercussione del modulo dei piedi con *combinatio* finale. Il congedo riprende il modulo della sirma su rime nuove (*XYyZZ*): è questa una delle configurazioni più antiche che il congedo può assumere (è il cosiddetto *congedo-sirma*, molto frequente in Guittone e nei suoi seguaci); ma – a parte che il congedo può non esserci o, come in *Donne ch’avete*, non distinguersi metricamente dalle altre strofe – non è affatto la sola soluzione: più spesso, anche in Dante, il congedo assume forme sue proprie, sebbene per lo più richiamandosi in vario modo a qualche combinazione sillabico-rimica dello schema strofico.

Come per il sonetto, faccio seguire alcune precisazioni. Le infrazioni al principio dell’isostrofia sono rare in epoca antica; il campione è Chiaro Davanzati, che rispetta sempre la successione delle rime ma spesso varia, da strofe a strofe, la misura di qualche verso: dove per es. in una strofe compare un endecasillabo, nel verso corrispondente di altre strofe si può avere un settenario o un quinario. Una libertà analoga (ma indipendentemente dall’esempio davanzatiano) ricomparirà nel Seicento nelle canzoni ‘a selva’ di Alessandro Guidi e più tardi, con risultati incomparabilmente più armoniosi, in quelle, dette ‘libere’, della maturità di Leopardi: in esse, come per es. in *A Silvia*, le strofe, o piuttosto ‘movimenti’, sono di lunghezza variabile, gli endecasillabi s’intrecciano liberamente coi settenari, le rime e le assonanze cadono in sedi imprevedibili e anzi molti versi restano anarimi.

Si parla di ‘piedi’ anche se qualche rima (cioè il loro timbro) cambia, es. *abbC*, *addC*; oppure cambia la loro disposizione, come, in Petrarca, *AB*, *BA* (*RVF* 70) o *aBC*, *bAC* (*RVF* 71). È molto raro che i ‘piedi’ siano tre, per es. *AB*, *AB*, *AB* come in *La mia vit’è* di Guido delle Colonne (*PdD*): qui è difficile pensare a due piedi *ABA*, *BAB*, col che si rientrerebbe nel tipo precedente, perché la sintassi procede chiaramente per distici.

La tri- o quadripartizione della strofe è il caso normale: ma vi sono anche canzoni ‘antiche’ con strofe indivisibili, come la già citata, unisonante *Verdi panni* o come la sestina (vedi *infra*).

Una rima (anche più rime) della prima parte può essere riusata nella seconda parte della strofe; così come può in genere tornare in più strofe, sia in una sede strofica fissa – magari nell’ultimo verso, come è tipico della ballata (si parla allora di *rima-refrain*) – sia in sedi variabili. Riprese rimiche di tal genere (talvolta anzi, per influenza trobadorica, di interi rimanti) non sono rare nel congedo.

Molti rimatori, specie fra i siculo-toscani (ma anche molto dopo), lasciano scompagnati, privi di rima, uno o più versi dello schema; in Dante ciò avviene solo nella giovanile *Lo doloroso amor*, di schema *ABC*, *ABC*; *C**D**ee**F**EGG*: si dice che *D* e *F* sono versi *anarimi*, oppure che la loro rima resta *irrelata*.

Pur senza mai scomparire, anzi raggiungendo esiti sommi presso i petrarchisti del Cinquecento, la canzone di forma antica vede allentarsi sempre più nel corso dei secoli la rigorosità strutturale originaria. Fin dal Quattrocento, ma soprattutto nei secoli successivi, molti autori non si

sentono più tenuti ad osservare la tripartizione in piedi e sirma; la stessa identificazione di una prima e di una seconda parte risulta talora problematica, affidata più che altro alla distribuzione della materia e a una vaga somiglianza con ‘piedi’ veri e propri, con eventuale sopravvivenza della *concatenatio* e della *combinatio* finale. Col Cinquecento, inoltre, la dimensione strofica dà i primi segni di una tendenza alla riduzione, evidentemente suggerita dalla brevità delle strofe di Orazio e dei lirici greci; e si fa più labile l’antico collimare di partizioni metriche e sintassi. La canzone si avvia così, anche per contaminazione con altre forme emergenti, ad assumere le forme cantabili dell’ode, o canzone pindarica (vedi *infra*), pur mantenendo una certa simmetria fra le strofette, che ormai sono fatte di pochi endecasillabi e settenari, poi anche di altre misure versali, non escluse quelle parisillabe. Nasce la *canzonetta* del Chiabrera, di cui abbiamo dato un assaggio a p. 90 e una sommaria descrizione metrica alle pp. 100-101: le sue strofette, che saranno riprese e variate in mille modi dal Rolli, dal Metastasio fino al Parini, al Savioli, al Bertòla, presentano forme semplici, del tipo *ab.ba*,*acddc*; *ab.ab*,*cd.cd*; o, giocando sull’alternanza di versi sdruccioli e tronchi, *a’ ’b . a’ ’b, c’ ’d . c’ ’d.*

a) La sestina

Una forma di canzone molto importante – non foss’altro per l’attrazione che esercitò sui poeti fino ai giorni nostri (Ungaretti, Fortini, ecc.) – è la *sestina*, detta ‘lirica’ o ‘arnaldiana’ (cfr. *supra*, p. 98; l’attributo può essere necessario qualora occorra distinguerla dalla ‘sestina’ *tout court*, che può indicare per es. la somma delle due terzine del sonetto oppure equivalere a ‘sesta rima’, cioè a un’ottava accorciata, *ABABCC*, quale compare in alcune antiche laude o nel Seicento presso il Marino, cfr. *supra*, p. 95). Un esempio dalle *Rime* di Dante, di cui è l’unica sestina:

Al poco giornoˆed al gran cerchio d’ombra
son giunto, lasso,ˆed al bianchir de’ colli
quando si perde lo color nell’erba;
e ’l mio disio però non cangiaˆil verde
sìˇè barbato nella dura pietra
che parlaˆe sente come fosse donna. 6

La strofe è di sei endecasillabi anarimi, o sciolti: la sestina si fonda infatti non sulle rime ma sull’ordinata ripetizione dei *rimanti* (p. 24). Il confronto con la strofe successiva basta a mostrare come funziona il congegno:

Similemente questa nova donna
si sta gelata come neveˆall’ombra,
che non la move se non come pietra
il dolce tempo che riscaldaˆi colli
e che li fa tornar di biancoˆin verde
perché˙lli cuopre di fiorettiˆe d’erba: 12

tornano a fine verso le stesse parole; rispetto al loro susseguirsi nella strofe iniziale Dante le ha riprese cominciando dal basso (prima *donna* del v. 6), poi dall’alto (*ombra* del v. 1), e così via con gli altri rimanti nello stesso modo, presi risalendo e scendendo alternamente verso il centro della strofe. Non è difficile prevedere che nella terza si avrà dunque la successione *erba* - *donna* - *verde* - *ombra* - *colli* - *pietra*; nella quarta, *pietra* - *erba* - *colli* - *donna* - *ombra* - *verde*, e così via fino alla sesta strofe: dove, se si

applicasse il medesimo meccanismo (la cosiddetta ‘retrogradatio cruciata’), si otterrebbe una successione di rimanti identico a quello della prima. Per questo la sestina s’interrompe lì: sei strofe di sei endecasillabi (può solo raddoppiarsi a dodici strofe, come effettivamente avviene in Petrarca *RVF* 332 e in alcuni suoi successori). Segue il congedo, coi sei rimanti concentrati in tre endecasillabi; tre a fine verso e tre al suo interno; l’ordine in cui tutti e sei vengono disposti non è costante.

All’origine (non sempre in seguito) i rimanti erano parole tutte bisillabe e appartenenti al lessico lirico corrente. Anche in questo, oltre che nell’adozione dell’isosillabismo (cfr. *supra*, p. 98), la pratica italiana si discosta da quella di Arnaut, che aveva voluto fare sfoggio della sua abilità scegliendo anche termini di per sé estranei a tale ambito, quali *ongla* ‘unghia’ e soprattutto *oncle* ‘zio’, il che lo aveva costretto a qualche contorcimento, come «la sorella di mio zio» per ‘mia madre’.

Forme liriche in vario modo *cicliche*, con rotazione ora degl’interi rimanti ora delle sole rime, richiamano più o meno strettamente il congegno della sestina (anzi in parte l’anticipano). È ciclica su cinque rimanti – *donna*, *tempo*, *luce*, *freddo*, *petra* – la canzone di cinque stanze *Amor, tu vedi ben che questa donna* ancora di Dante: la prima ha lo schema metrico *ABA*, *ACA*; *ADD*, *AEE*; «le strofe successive, fino a esaurimento delle cinque possibilità, sono costruite sullo stesso schema, ma sostituendo l’ultimo rimante al primo, il primo al secondo e così via in circolo: seconda strofe *EAE*, *EBE*; *ECC*, *EDD*, ecc.; il congedo, su sei versi, riproduce ordinatamente i primi rimanti delle singole stanze, raddoppiando quello centrale (*AEDDCB*)» (cito da Contini con ritocchi). Ruota invece le tre rime *-ella -ei -ia* la canzone *S’i’ ’l dissi mai* di Petrarca (*RVF* 206), dove le strofe I e II hanno schema *AB*, *BA*; *AcccA*, la III e la IV *BC*, *CB*; *BaaaB*, la V e la VI *CA*, *AC*; *CbbbC*; e il congedo *Cbba (a***5***)C*.

b) La canzone (o ode) pindarica

Nasce nei primi anni del Cinquecento, come un'importante variazione della canzone tradizionale, per iniziativa del Trìssino (l''inventore', si ricorderà, degli endecasillabi sciolti) e, coi settenari, di Luigi Alamanni. Intende rispecchiare nella struttura metrica, oltre che nell'elevatezza dei contenuti e dello stile, le odi di Pindaro: alla *strofe* segue un'*antìstrofe* di egual forma e con le stesse rime (corrispondenti ai due piedi simmetrici della canzone) e poi un *epòdo* con rime e schema diversi (l'equivalente della sirma). Scelgo come esempio la strofe iniziale di una sua canzone:

Per quella stradaˆoveˆil piacer mi scorge
seguir conviemmiˆun'altra voltaˆAmore,
che de l'avuta libertà mi spoglia. 3
Qual grazia, qual destinoˆo qual errore
nuovo pensieroˆa la mia mente porge,
che 'n nuova servitù così l'envoglia? 6
Deh fa', Signor, che quel che mi dispoglia
de l'usata mia forzaˆil mondoˆintenda,
e quel che accresce tantoˆil tuo potere,
acciò cheˆancor di questo mio volere
qualcheˆaccorto giudizio mi difenda
e le mie parti prenda,
mostrando ch'io lasciai né per sciocchezza
quel viver primo, né per tua fierezza. 14

(*mi scorge*, 'mi guida'; il *Signor* è Amore): schema, *ABC*, *BAC*; *CDEEDdFF*. Come si vede, qui il metro è ancora quello della canzone petrarchesca, con endecasillabi e settenari, *concatenatio* e *combinatio* finale. La volontà innovativa si deduce dal fatto che la terza e la sesta strofe (ultima) hanno uno schema diverso, e cioè *ABbC* (strofe = primo piede), *BAaC* (antistrofe = secondo piede); *CDEeDFF* (epodo = sirma).

Innovazioni più sostanziose vennero dal Chiabrera, che accorciò schemi e versi, usando rime sdrucciole e più spesso tronche e misure versali fino ad allora piuttosto desuete, specie ottonarie. Prendo come esempio la prima

strofe di una delle sue *Canzoni eroiche*, scritte per papa Barberini (Urbano VIII, 1623-1644):

O bella che soggiorni
traˆi cerchiˆadamantini
dell’altoˆOlimpoˆardente,
e che, seˆin terraˆappari,
con larga man diffondi
amabili tesori, 6
Pace, de’ cui splendori
già tantoˆi nostri giorni
fur chiariˆe fur giocondi;
oltra quai gioghiˆalpini,
o Pace,ˆoltra quai mari
volar vuoi tu repente? 12
Qual fieroˆorgoglio de’ mortali,ˆo quale
furor tisifoneo,
ti cacciaˆin fugaˆe fatti metter l’ale?
Non fia forza di preghi,
cheˆa rimaner ti pieghi? 17

(Tisìfone è una delle Erinni, divinità mitologiche infernali; *fatti* ‘ti fa’). Schema, *abcdef* (strofe), *faebdc* (antistrofe); *GhGii* (epodo); le rime dell’antistrofe riprendono quelle della ‘strofe’ secondo la tecnica della ‘retrogradatio cruciata’ che nella sestina si applica ai rimanti; *h* rimane irrelata.

Il discordo

È una forma metrica frequentata molto più da trovatori e lirici francesi che dai nostri; i pochi esemplari pervenutici, duecenteschi, sono di Giacomo da Lentini, re Giovanni, Giacomino Pugliese, Bonagiunta da Lucca. Rispetto alla canzone il discordo si caratterizza per il fatto di essere fortemente *eterostrofico*: ciascun movimento (o 'strofe') – pur presentando in genere dei parallelismi interni ('moduli' ripetuti, come per es., in Bonagiunta, quello rappresentabile con *(x***4***)x***8** *y***8** che compare sei volte di seguito entro lo stesso movimento) – è costruito in modo decisamente diverso dagli altri, appunto 'discordante', quanto a numero di versi, sillabismo, disposizione delle rime. Destinato alla danza – come conferma fra l'altro il ricorrere nei testi di termini che ad essa alludono –, non rifugge dai versi brevi anche parisillabi e dalle rime e rimalmezzo fitte e talvolta martellanti.

L'eterostrofia ha messo in evidente imbarazzo i copisti dei canzonieri antichi, che talvolta non riescono a determinare dove finisca un 'movimento' e cominci quello successivo; e il loro imbarazzo non manca in certi casi di ripercuotersi sulle stesse decisioni resecatorie del filologo moderno.

(Si badi che vengono chiamate *discordi*, ma in tutt'altro senso, anche alcune canzoni regolari che utilizzano più lingue, come il contrasto a strofe alternatamente occitaniche e genovesi del trovatore Rambaldo di Vaqueiras, o come la canzone plurilingue dantesca *Aï faus ris, pour quoi traï avés*, in cui si susseguono, secondo una regola di permutazione precisa, versi in francese, latino e italiano).

La ballata

Forma poetico-musicale sostanzialmente monodica (solo dalla seconda metà del Trecento fu talora elaborata polifonicamente), la ballata, ignota ai siciliani, assurse a dignità letteraria in ambito siculo-toscano (Bonagiunta) e specialmente stilnovistico; ne compose diverse Petrarca, che ne immise sette nel *Canzoniere*; è anche il metro prevalente delle laude (per es. di quelle di Guittone, le cui ballate profane sono andate perdute).

Le laude più antiche hanno forme diverse. Specialmente importante, cara a Iacopone (per es. in «Vorria trovar chi ama», *PdD*), quella con stanze del tipo *zz aaaz bbbz cccz*..., cioè di forma detta, con termine di origine araba, ‘zagialesca’ (a prescindere se tale o piuttosto mediolatina sia la sua origine), dove *z* funge da rima-chiave, o rima-*refrain*.

Nella sua forma-tipo non differisce molto dalla canzone: è isostrofica, con stanze più brevi e di struttura più semplice ma tripartita come nella canzone: due *mutazioni*, corrispettivo dei due ‘piedi’, seguite da una *volta*, l’equivalente della ‘sirma’; se ne distingue formalmente per il fatto di cominciare di solito con una strofetta introduttiva più breve, detta *ripresa* (o ‘ritornello’; ‘responsorio’ in Dante), il cui ultimo verso presenta la particolarità di rimare, fungendo da *connettore rimico*, con l’ultimo verso di tutte le stanze. Un esempio di Cavalcanti:

Eraˆin penser d’amor quand’i’ trovai
due foresette nove.
L’una cantava:ˆ«E’ piove
gioco d’amoreˆin noi». 4

Era la vista lor tanto soave
e tanto queta, corteseˆeˇumìle,
ch’i’ dissi lor: «Vo’ portate la chiave
di ciascuna vertùˇaltaˆe gentile. 8
Deh, foresette, no m’abbiateˆa vile
per lo colpo ch’io porto;
questo cor mi fue morto
poi che ’n Tolosa fui». 12

(*foresette nove* ‘giovani contadinelle’; *colpo*, ‘ferita’). Seguono altre cinque strofe (ma se ne hanno anche di monostrofiche) fatte nello stesso modo e cioè: *AB* (prima mutazione), *AB* (seconda mutazione); *Bccz* (volta; si noti la *concatenatio*, assai frequente). La ripresa ha qui, come nella maggior parte dei casi, la struttura della volta, *Abbz*: il verso incipitario rimane perciò anarimo, così come il v. 4, che però trova rispondenza rimica nel verso finale di tutte le strofe (la rima qui è ‘siciliana’, *-ói* : *-ui*, e nella terza strofe ‘guittoniana’, con *-òi* di *p(u)oi*).

Seguendo le indicazioni fornite da Antonio da Tempo, si è soliti distinguere le ballate in base al numero dei versi della ripresa e alla dimensione sillabica di essi: così per es. è chiamata ‘grande’ la ballata con ripresa di quattro versi, tre endecasillabi e un settenario, ‘minima’ quella con ripresa di un sol verso, ecc.; solo che la classificazione di questo trattatista padovano del Trecento risulta inapplicabile a tutte le combinazioni che si sono avute nel tempo: meglio quindi, secondo me, descriverle caso per caso, lasciando cadere l’ambiguo attributo (che oltretutto può indurre in errore, facendo pensare che ‘grande’ alluda alla dimensione dell’intero testo).

Una graziosa *ballatella* in versi brevi è quella anonima, trasmessaci in un Memoriale bolognese del 1305, che ha ripresa settenaria *For de la bella cayba* (‘gabbia’)| *fuge lo lixignolo* e due strofe di otto versi, invece senari, *a b*, *a b*, *z z*. *z z*; i due versi finali, in *-olo*, ripetono in entrambe a mo’ di ritornello i due precedenti (*PdD*).

Col Sette-, ma soprattutto nell’Ottocento, il termine ‘ballata’ può indicare testi narrativi di forma varia e di tema leggendario o storico.

Il serventese caudato

È una forma due-trecentesca incatenata e tendenzialmente isostrofica che ci giunge dalla Francia d'oïl. Ha strofette formate ciascuna da un serie monorima di versi più lunghi (spesso tre o quattro), seguiti da uno più breve su una rima nuova che anticipa quella della serie monorima successiva. Per es., con endecasillabi e quinari, *AA...b***5**, *BB...c***5**, *CC...d***5**; ma si possono combinare alessandrini e quinari, otto-novenari e quinari (come nel «Serventese del maestro di tutte le arti» di Ruggieri Apugliese, *PdD*: «Conche faccioˆe ben orciuolo;/ So' scudellaioˆe fo paiuolo;/ So legger libroˆe libricciuolo / Et ensegnar ciascun figliuolo / Di me' vicini.|| So far campaneˆe bon bacini...»), ecc. In epoca antica i versi, specie quelli brevi della 'coda', risultano affetti da anisosillabismo, oscillanti nella misura.

Il termine 'serventese' (o *sir-*, che rispecchia la fonetica occitanica) è usato anche con significato non-metrico, per indicare testi in versi di forma varia (anche di canzone) e di contenuto polemico, storico-politico (vedi *infra*, sotto frottola), civile, didascalico.

Il madrigale

Nato a inizio Trecento col diffondersi del canto a più voci, si presenta in forme brevi (di solito non supera i 13 versi) e sviluppa in genere una tematica piuttosto tenue, amorosa o naturalistica. È fatto di soli endecasillabi o di endecasillabi e settenari, con disposizione rimica mobile: di solito poche terzine, con rime variamente disposte ma all'incirca simmetriche, sono chiuse da una o due coppie di versi a rima baciata, più di rado da un verso solo. Gli schemi petrarcheschi sono *ABA BCB CC* (*RVF* 52, che fu poco dopo 'intonato' a più voci dal maestro dell'*ars nova* Jacopo da Bologna), *ABA CBC DE DE* (54), *ABC ABC DD* (106) e *ABB ACC CDD* (121, dove il distico finale è preceduto dalla «concatenatio»). Scelgo un esempio curioso, un madrigale giocato sulle rime sdrucciole, di Alesso di Guido Donati, rimatore fiorentino di fine Trecento:

Ellera non s'avvitola
più stretta verzicandoˆad alcun albero,
ch'a me tremando fe' la bella zitola, 3

pian pian «Che fo? – dicendomi –:
i' sento sbadigliar la madre vetula:
fo vista di dormireˆe teco stendomi». 6

«Abbracciànci – risposile –,
e s'ella ciˆodeˆe grida, fuor cacciamola».
E ciò dicendo voltoˆa volto puosile 9

e colsi frutto del su' orto giovane. 10

('Edera... avviticchia... verdeggiando... (più) di quanto... ragazzina... vecchia'). Lo schema metrico, tre terzine e un verso di chiusa, è *a An A*, *B An B*, *C An C*, *An* – dove *An*(*arimo*) marca gli endecasillabi privi di rispondenza rimica.

Molti esemplari sono conservati anonimi o col nome del solo intonatore in manoscritti musicali.

Col Cinque-Seicento il madrigale, nel quale tendono a prevalere sempre più i settenari, assume forme ancora più libere, mobilissime nella

disposizione delle rime. Un esempio del Marino:

Giuntoˆè pur, Lidia,ˆil mio
non so se deggia dire
o partireˆo morire.
Lasso, dirò ben io
che morteˆè la partita, 5
poiché ’n lasciando te lascio la vita.

In senso musicale il madrigale è una forma a due o tre voci praticata soprattutto nel Trecento (con Francesco Landino e i musicisti dell’*Ars nova*) e poi nel Cinque-Seicento, quando diventa la forma polifonica per eccellenza, mettendo in crisi la ballata (emergono Orlando di Lasso e Pierluigi da Palestrina); sono notissimi quelli di Claudio Monteverdi (1567-1643). Il termine ‘madrigale’ non si applica più necessariamente a forme che siano madrigali in senso metrico, ma anche a terzine, ottave, sonetti, stanze di canzone, ecc.

La frottola

Tanto è facile riconoscere questa forma generalmente polifonica tre-cinquecentesca quanto è malagevole, per la sua estrema varietà metrica e sostanziale, darne in poche parole una descrizione adeguata. Dal punto di vista metrico esibisce rime insistite e un susseguirsi bizzarro e irregolare di misure lunghe e brevi, che possono svariare dall’endecasillabo al bisillabo, con preponderanza di quelle brevi; ma soprattutto il filo del discorso, che ora è buffonesco, irridente o polemico, ora in sostanza serio, procede in modo almeno apparentemente (a volte davvero) caotico e sconnesso, infarcito qua e là da espressioni sentenziose e da proverbi, da modi di dire popolareschi e da interiezioni. Scelgo l’inizio di uno dei più antichi esemplari (1336), di Fazio degli Uberti, che costituisce una presa di posizione politica in favore di Mastino II della Scala (che dunque, per contenuto, è un ‘sirventese’, cfr. *supra*, osservazioni al serventese caudato):

O tu che leggi
e sai dicretoˆe leggi,
se di questi miei versi
chiosi ’l ver, sì – che no gli versi,
tu vedrai che non tardi 5
t’ardi
cogl’altriˆinseme
del tuo seme,
e che per voi si porta +
a la porta 10
il fuocoˆe l’esca.
E già gittataˆè l’esca
nel tuo più cupo lago,
ed ha già punto l’ago
fra le tue sette, 15
a più di sette
de’ tuoi pesci più grossi.
Non ci aver per sì grossi:...

In questo brano (l'intero componimento passa i 120 versi) le rime sono equivoche (*lèggi* : *léggi*; *versi* sost. : *ver*, *sì* equiv. contraffatta, *versi* verbo; *tardi* : *t'ardi*, ecc.), per lo più baciate; la pausa logico-sintattica col 'salto di palo in frasca' – qui solo apparente, perché il senso fila – cade spesso in mezzo a due versi a rima appunto baciata (vv. 11-12 e 17-18). Il segno + serve a indicare che i vv. 9-10, se si fa dialefe *...si porta˘ a la p.*, compone transversalmente, come in molti altri punti del testo, un endecasillabo con rimalmezzo settenaria (cfr. p. 28).

A Napoli la frottola è chiamata *gli(u)ommero* 'gomitolo' (con *gl*- palatale, come in *egli*), più o meno 'filastrocca'.

Un testo che, senza esserlo, presenta però il caratteristico andamento della frottola è l''enigmatica' ma regolare canzone «Mai non vo' più cantar – com'io soleva» di Petrarca (*RVF* 105), la cui formula strofica, complessa e caratterizzata dalle fitte rimalmezzo iniziali, presenta i due piedi previsti e la sirma. Prendo la seconda strofe, che contiene l'unica rima tronca esterna di tutto il *Canzoniere* (-*ò*, vv. 16 : 19; -*ò* dei vv. 17 e 20 sorprende meno perché cade in rimalmezzo, come per es., ma è consueto, il *cantar* troncato dell'incipit):

I' die'ˆin guardaˆa san Pietro; – ˆor non più, no:
intendami chi po', – ch'i' m'intend'io.
Grave somaˆèˆun mal fio – ˆa mantenerlo:
quanto posso mi spetro, – ˆe sol mi sto.
Fetonteˆodo che 'n Po – caddeˆe morìo; 20
et già di là dal rio – passatoˆè 'l merlo:
deh, veniteˆa vederlo. – ˆOr i' non voglio:
non è giocoˆuno scoglio – ˆin mezzo l'onde,
e 'ntra le fronde – ˆil visco.ˆAssai mi doglio
quandoˆun soverchioˆorgoglio 25
molte vertutiˆin bella donnaˆasconde.
Alcun è che risponde – ˆa chi nol chiama;
altri, chi 'l prega, si deleguaˆe fugge;
altriˆal ghiaccio si strugge;
altri dìˆe notte la sua morte brama. 30

Schema metrico: *(h)A (a)B (b)C, (h)A (a)B (b)C*; *(c)D (d)E (e)D d E (e)F G g F*; le rimalmezzo di alcune sedi oscillano a seconda delle strofe tra quinarie (come nel v. 24) e settenarie. Diversamente da *fio* di 18 cui segue sinalefe, *rio* di 21, è *ancipite*: bisillabo entro il settenario piano, funge da monosillabo nel verso tutto intero, cfr. p. 74. Ho indicato con *h* la rimalmezzo dei vv . 16 e 19 perché 'aggancia' la strofe all'ultimo verso della strofe precedente, che finisce con *vetro*; stesso procedimento in quelle che seguono.

Il ricorso protratto a soluzioni rimiche analoghe a quelle dei vv. 16-24, che hanno un andamento ribattuto molto particolare, ebbe in seguito una discreta fortuna.

I metri liberi

A rigore sono testi privi di qualsiasi forma di *periodicità,* sillabico-ritmica, rimica e strofica: se ne hanno fra noi i primi esemplari presso autori poco noti degli ultimi anni dell’Ottocento e dei primi del Novecento. Dunque: versi di misure fra loro anche molto differenti − comprese quelle superiori all’endecasillabo (i cosiddetti ‘versi lunghi’) − che si susseguono in modo assolutamente imprevedibile; rime (o assonanze) del tutto assenti o disseminate liberamente, ma in modo tale da non assumere nessuna funzione strutturante (p. 5); e ‘movimenti’, quando ci sono, di dimensione varia – non, propriamente, ‘strofe’. In linea di principio − cioè quando l’adozione di un metro libero non sia solo l’adeguamento a una moda − ogni verso, in concomitanza col suo costituirsi verbale, assume di volta in volta il proprio sillabismo e il proprio assetto ritmico in funzione delle locali, mutevoli esigenze espressive.

Non sono in metro libero le *Laudi* di D’Annunzio − il quale pure impresse una forte scossa alla regolarità tradizionale tanto da esser considerato l’introduttore in Italia del *vers libre*. Non è libero il metro dei versi lunghi tentati da Govoni, che, sia pure con qualche stiracchiamento, contano 13 sillabe senza essere versi ‘composti’ (p. 17), né di quelli di Bacchelli, fondati al modo germanico sul numero fisso degli accenti, quattro per verso; né di quelli ‘modulari’ citati a p. 97.

Si situano addirittura in bilico fra prosa e poesia testi come per es. quelli di Giovanni Boine nei *Frantumi*; la contrapposizione fra queste due forme fu ridotta al minimo dai vociani (poemetto in prosa). In molti testi in versi contemporanei è volutamente minima, affidato alla sola *segmentazione versale* (l’a-capo), la distanza dalla prosa.

In realtà la maggior parte dei metri liberi, anziché essere completamente tali, alludono in misura più o meno sensibile a qualche approssimativa periodicità: vi si succedono spesso misure diverse fra loro ma tradizionali (magari con profili anomali, come gli endecasillabi montaliani di 5ª, p. 69); ‘versi lunghi’ che però risultano a volte ‘doppi’ o ‘composti’, o che hanno andamenti all’incirca ‘modulari’; versi brevi che, se messi l’uno di seguito all’altro, danno misure più tradizionali (anche nel primo Ungaretti, cioè in colui che, col suo ‘staccato’, è forse il maggior innovatore della tecnica novecentesca); vi si rilevano rime e assonanze asimmetriche ma che suggeriscono una vaga periodicità; le partizioni strofiche sono talvolta quasi regolari (terzine, quartine, ecc.). Tutto ciò non sorprende se si tiene conto fra l’altro che sono molti i poeti (per es. Gatto) che, accanto ai metri liberi,

non hanno disdegnato praticare forme tradizionali, magari un po’ travestite (in special modo il sonetto, anche nella sua variante ‘elisabettiana’, tre quartine più un distico a rima baciata); e non è neanche raro che, entro lo stesso testo, compaiano spezzoni, anche ampi, di regolarità (per es. in Campana). La polarità ‘regolare’/‘libero’ non si pone dunque quasi mai, di fatto, in termini assoluti: occorre avere la pazienza di misurarla autore per autore, testo per testo.

Una tipologia generale dei metri liberi non è stata fatta, né so quanto sarebbe utile. Quel che è certo è che, per ottenere un buon risultato, occorrerà conoscere bene i fondamenti della metrica tradizionale.